

परिवेश की चुनौतियां और साहित्य

डॉ० हेतु भारद्वाज
हिन्दी विभाग
राजकीय महाविद्यालय
नीमकापाना

GIFTED BY

Raja Rammohan Roy Library Foundation
Sector I Block DD - 34,
Salt Lake City,
CALCUTTA 700 064

पंचशील प्रकाशन, जयपुर

राजस्थान साहित्य अकादमी
के आर्थिक
सहयोग से प्रकाशित



© हेतु भारद्वाज

प्रकाशक : पंचशील प्रकाशन
फिल्म कॉलोनी, जयपुर-302003

संस्करण : प्रथम, 1984

मूल्य : पच्चीस रुपये मात्र

मुद्रक : शीतल प्रिन्टर्स
फिल्म कॉलोनी, जयपुर-302003

Parivesh Ki Chhunautiyan Aur Sahitya

By : Hetu Bhardawaj
Price Rs. 25.00

दो शब्द

प्रस्तुत पुस्तक में सकलित निबंध समय-समय पर लिखे गये हैं, गोष्ठियों में पढ़े गये हैं तथा 'कल्पना', 'विन्दु', 'मधुमति', 'इबारत', 'वातायन', 'तटस्थ' 'दस्तावेज' आदि पत्रिकाओं में प्रकाशित हुए हैं। प्रतिपाद्य की दृष्टि से ये निबंध न तो एक खास क्रम में लिखे गये हैं न किसी विशिष्ट योजना के अन्तर्गत। तथापि ये नियम साहित्य और मानव-जीवन के परस्पर रिश्तों की खोज का प्रयास तो करते ही हैं, ऐसा लेखक को लगता है।

लेखक साहित्य को मानव-जीवन से अलग करके नहीं देखता। इन निबंधों में भी उसकी कोशिश यह जानने की रही है कि मानवीय-मूल्यों की स्थापना और उनका संरक्षण साहित्य के जरिये कैसे हो सकता है। उसके लिए जीवन-चिन्ता ही साहित्य चिन्ता का केन्द्र बिन्दु है।

किन्तु लेखक यह भी स्वीकार करता है कि साहित्य के भी अपने कुछ मूल्य होते हैं और इन मूल्यों का संरक्षण करते हुए ही साहित्य जीवन-चिन्ता कर सकता है। यह ठीक है कि जीवन से ज्यादा महत्वपूर्ण कोई चीज नहीं है किन्तु किसी भी साहित्यिक कृति का पहले रचना होना जरूरी है और रचना अपने सभी कलात्मक मूल्यों के साथ जीवन-चिन्ता की अभिव्यक्ति और भी प्रभावशाली ढंग से कर सकती है। वस्तुतः किसी रचना की श्रेष्ठता के लिए उसमें साहित्यिक और मानवीय मूल्यों का संतुलन आवश्यक है। इसी संतुलन की ओर संकेत करने का प्रमाण लेखक ने इन निबंधों में किया है।

इनमें से कई निबंधों को लिखते समय कई बार अग्रज डॉ० जयसिंह नीरज से विचार-विमर्श हुआ है, उनके सुझावों से लेखक लाभान्वित हुआ है। डॉ० नीरज के प्रति लेखक कृतज्ञता अनुभव करता है। कई निबंधों को प्रिय रमेश रावत ने धैर्यपूर्वक सुना है, तथा उन्होंने अपने महत्वपूर्ण सुझाव दिए हैं। लेखक उनका हृदय से आभारी है।

इस पुस्तक के प्रकाशन के लिए राजस्थान साहित्य अकादमी, उदयपुर ने आर्थिक सहयोग प्रदान किया है, लेखक अकादमी को हृदय से साधुनाद देता है।

पंचशील प्रकाशन के स्वतंत्राधिकारी श्री मूलचन्द गुप्ता को, जो मेरी कृतियों को प्रकाशित करने में पूर्ण उत्साह दिखाते हैं, शाब्दिक धन्यवाद देकर उनके महत्व को कम नहीं करना चाहता।

डॉ० हेतु भारद्वाज

26 जनवरी, 1984.

छावनी

नीम का थाना (राजस्थान)

भाई रघुवर दयाल को
जिनकी प्रखर तर्क बुद्धि का
मैं कायल हूँ ।

अनुक्रम

राज के परिवेश की चुनौतियां और साहित्य/9

सृजन-प्रक्रिया में विचारधारा की भूमिका/18

समकालीन लेखन : लेखक और पाठक के बीच संवादीयता की स्थिति/22

संक्स, संक्स-एक्ट तथा साहित्य/29

कविता का स्थापत्य : वहस के नये आयाम/33

आधुनिक हिन्दी कविता : व्यंग्य की नियति/52

हिन्दी की समकालीन कहानी भावुकता से मुक्ति का सवाल/56

जीवन के सवालों में निरंतर कहानियां/62

समकालीन हिन्दी कहानी : नायक प्रतिभा का विसर्जन/67

प्रेमचन्द : कहानीकार 72

प्रेमचन्द : व्यापक जीवन-दृष्टि का विकास/82

आज के परिवेश की चुनौतियां और साहित्य

मेरे लिए परिवेश ऐसा अमूर्त प्रत्यय नहीं है जिसका साहित्य से कोई रिश्ता न हो और साहित्य कोई ऐसी चीज नहीं है जिसकी व्याख्या मानव जीवन तथा परिवेश से अलग रखकर की जा सके। साहित्य रचनाकार के मन का ऐसा लड्डू भी नहीं है जिसे रचनाकार जब चाहे बना ले और जब चाहे खाले एवं जिसका रचनाकार की परिस्थितियों से कोई लेना-देना न हो, प्रत्युत साहित्य 'एक निश्चित परिस्थिति में और एक निश्चित परिस्थिति में पैदा होता है वह और परिस्थिति उसकी स्वेच्छा को मर्यादित करती है—यहां तक कि उसके विद्रोह को भी।' (इतिहास और आलोचना—डॉ. नामवरसिंह, पृ. 36) भाववादी सोच वाले लोगों को यह बात अटपटी लगेगी क्योंकि उनके लिए तो साहित्य रचना एक अचेतन प्रयास है। उनके लिए साहित्य रचनाकार की आत्मगत अभिव्यक्ति है, अतः उसका वाह्य परिवेश और समाज से क्या लेना-देना? वे अपने पक्ष में तर्क देते हैं कि महाकवि तुलसी जैसे संत ने 'रामचरित मानस' की रचना 'स्वांतः सुखाय' की थी। वह बहुजन-हिताय कैसे हो गया? क्या यह एक संयोग मात्र था? वस्तुतः यह न संयोग था न देवयोग बल्कि तुलसी की रचना शक्ति को 'स्वांतः सुखाय' और 'मुरसरिसम सब कहं हित होई' उक्तियो के अभेद के बीच खोजा जा सकता है। 'रामचरित मानस' की लोकप्रियता का कारण उसका तुलसी के लिए स्वांतः सुखाय होना न होकर उसमें उन जीवन मूल्यों की कलात्मक अभिव्यक्ति है जो मनुष्य की स्वतन्त्रता तथा उच्चतर मानव विकास में सक्रिय रूप से सहयोग देते हैं। यह तो सही है कि सृजन के क्षणों में रचनाकार केवल यही सोच रहा होता है कि जो कुछ उसके भीतर पक रहा है उसे किसी प्रकार अभिव्यक्त कर दे। उस वक्त वह केवल रचना को देखता है तथा उसकी समस्त इन्द्रियां सिमट कर उसी रचना के बिन्दु पर केन्द्रित हो जाती है। यहां तक तो उसका रचना कर्म स्वांतः सुखाय कहा जा सकता है, किन्तु 'इस स्वांतः

सुखाय मे उसकी सारी साधना और सारा व्यक्तित्व अन्तर्निहित है—दृष्टिकोण, उद्देश्य, अनुभव, अनुभूति, विचार, विश्वास वगैरह सब कुछ इसी के अन्तर्गत आ जाता है। इन तमाम बातों को वह स्वयं कहे या नहीं, लेकिन साहित्यिक कृति के रूप में इन सबका फल हमारे सामने आता है।' (इतिहास और आलोचना—डॉ. नामवरसिंह, पृ. 43)

यह तो ठीक है कि रचना का सृजन अकेले में होता है किन्तु रचनाकार के इन एकान्तिक क्षणों में भी उसका परिवेश उसके साथ होता है। समाज तथा परिवेश के सहचरत्व के बिना किसी भी प्रकार का सृजन सम्भव नहीं है। प्रेमचन्द ने भी इस तथ्य को स्वीकार किया था, "साहित्यकार अपने देशकाल से प्रभावित होता है, जब कोई लहर देश में उठती है तो साहित्यकार के लिए अविचलित रहना सम्भव नहीं होता है।" (हस, अप्रैल, 1932, पृ. 40) वह परिवेश से रचना का प्रतिपाद्य ग्रहण करता है तथा रचना में उसकी पुनर्रचना कर पुनः उसे परिवेश को दे देता है। इस सारी प्रक्रिया में रचना और परिवेश का रिश्ता इस प्रकार तय होता है—परिवेश से रचनाकार, रचनाकार से रचना और रचना से पुनः परिवेश। जो लोग साहित्य के साथ परिवेश के रिश्ते का निषेध करते हैं। इनका साहित्य इलिया एहरेनबुर्ग के शब्दों में 'स्वप्नो की फँवट्री में उपजा साहित्य' होता है।

निश्चय ही रचना के मूल में रचनाकार की अनुभूति रहती है किन्तु परिवेश के साथ गहरी एवं आत्मीय सम्बद्धता उसकी रचना को ईमानदार और प्रामाणिक बनाती है। परिवेश की जानकारी रचना को ठोस आधार देती है। प्रेमचन्द का कथा-साहित्य सहज तथा प्रभावशाली इसलिए है कि वे अपने पात्रों और पात्रों के परिवेश को अच्छी तरह जानते हैं। रेणु का 'मैला आचल' उपन्यास आचलिक उपन्यासों में सर्वाधिक प्रभावशाली रचना है क्योंकि रेणु मैथिल आंचल की परिस्थितियों तथा वहाँ के किसानों के जीवन को गहराई से समझते हैं। नई कहानी के प्रारम्भिक दौर में लेखकों ने बहुत प्रामाणिक तथा प्रभावशाली कहानियाँ दीं क्योंकि उन्होंने परिवेश को अनुभूति के स्तर पर ग्रहण किया था। उदाहरण के लिए पीढ़ियों के संघर्ष की रूपायित करने वाली 'आर्द्रा' (मोहन राकेश), 'विरादरी बाहर' (राजेन्द्र यादव), 'वापसी' (उषा प्रियम्बदा) तथा 'पिता' (ज्ञान रंजन) कहानियाँ आज भी ताजा लगती हैं क्योंकि ये रचनाएँ लेखकों द्वारा अनुभूत परिवेश की देन हैं जबकि फंशन के तौर पर लिखी गयी 'मुक्ति' (विजय चौहान), 'प्रश्न बिन्दु' (गंगाप्रसाद विमल), 'पिता-दर-पिता' (रमेश बशी) आदि कहानियाँ पाठक के मर्म को नहीं छू पाती क्योंकि इनके लेखकों ने पीढ़ियों के संघर्ष वाली थीम को परिवेश से नहीं उठाया। ये कहानियाँ लेखको द्वारा सोची हुई स्थितियों को उभारने वाली कहानियाँ

हैं। प्रामाणिक तथा ईमानदार रचना के मूल में रचनाकार का उसके परिवेश के साथ गहरे तथा आत्मीय सम्बन्धों की सघनता होती है।

सृजन के क्षणों में लेखक नितान्त काल्पनिक चित्रों की सृष्टि कर साहित्य की रचना करता है किन्तु इन क्षणों में भी उसका परिवेश उसके काल्पनिक चित्रों में विद्यमान रहता है। यदि ग़ौर गहरे जाकर देखें तो पाएँगे कि परिवेश ही लेखक को रचना के लिए प्रेरित करता है। सामाजिक तथा सांस्कृतिक हास के युग में कबीर तथा तुलसी ने तत्कालीन स्थितियों के विरुद्ध आवाज उठायी थी। जर्मनी में गेटे और शिलर ने भी यही कार्य किया। परिवेश तथा लेखक का सम्बन्ध अत्यन्त जटिल होता है। वह रचना में परिवेश की प्रतिकृति प्रस्तुत नहीं करता बल्कि उसकी पुनर्रचना करता है। रचना परिवेश की नकल मात्र नहीं होती है। लेखक परिवेश में कुछ घटा बढ़ाकर परिवर्तन करता है। यह परिवर्तन रचना को परिवेश के और अधिक निकट लाता है। रचना को प्रामाणिक बनाता है। लेखक का रचना संसार परिवेश से तो प्रभावित होता ही है, वह परिवेश को भी प्रमाणित करता है। किन्तु यह तभी सम्भव होगा जब लेखक के पास व्यापक मानवीय दृष्टि हो तभी उसकी रचना सामाजिक परिवर्तन में महत्वपूर्ण भूमिका भूदा कर सकती है। कॉडवेल ने कहा है कि कला व्यक्ति की भावनाओं को इस तरह बतलाती है कि वह इस संसार के प्रति अधिक सूक्ष्मता और गहराई के साथ प्रतिक्रिया कर सके। इस मुद्दे को लेकर बहस हो सकती है कि साहित्य परिवेश के संदर्भ में प्राति करने की सामर्थ्य रखता है या नहीं? किन्तु यह तय है कि साहित्य का चरित्र परिवेशगत विमर्शियों तथा हासशील शक्तियों के प्रति विरोधमूलक होता है। वह बराबर उन शक्तियों के खिलाफ आवाज उठाता है जो आदमी की आजादी को कुचलती है और महत्तर मानव मूल्यों को प्रतिष्ठित होने से रोकती हैं। इस प्रकार असामाजिक तथा अमानवीय तत्त्वों के खिलाफ विद्रोह साहित्य का शाश्वत चरित्र है। साहित्यकार की हेमियत उसकी रचना के चरित्र के इसी स्वरूप के द्वारा तय होती है। इस संदर्भ में मुक्तिबोध का कथन बहुत सार्थक है, "कलाकार होने मात्र से कोई व्यक्ति, बहैसियत कलाकार के, कोई देवता, मंत्र या वांछनीय कलाकार नहीं हो जाता। अगर ऐसा होता तो औरंगजेब की प्रशस्ति में काव्य करने वाला कवि कानिदाम त्रिवेदी (एक रीतिकालीन कवि), बहैसियत कलाकार के, औरंगजेब से सम्बन्धित कविताओं में भी जीवन सत्य की अभिव्यक्ति का रहा होता। उन कलाकृतियों में, अर्थात् उन सर्वोच्च कविताओं में, वह चाटुकार का कार्य कर रहा था। पद्माकर कवि ने अपने संरक्षक त्रिभक्त बहादुर की बहादुरी के जो 'गीत गाये हैं' उनमें यही प्रमाणित होता है कि कलाकार, केवल रचना कर्म के कारण ही, अपने भाव में कोई देवता, मंत्र या वांछनीय कलाकार नहीं हो जाता। वह कहा तक, किम हूँ तक, किम नीमा तक वांछनीय कला-

12/परिवेश की चुनौतियाँ और साहित्य

कार है, यह उसकी कलाकृति के अपने रूप-स्वरूप पर, उस कलाकृति में प्रकट हुआ है तथा उस कलाकृति में जो जीवन मर्म प्रकट किए हैं (यदि वे प्रकट किये गये हैं तो)—इन सब बातों पर और उनके प्रभावों के स्वरूप पर, इन सब परस्पर सन्नि-विष्ट बातों पर, एक साथ निर्भर हो करेगा।” (मुक्तिबोध रचनावली, खण्ड-5, पृ. 359)

साहित्य में रचनाकार की विद्रोहमुद्रा या विरोधमुद्रा भी परिवेश पर निर्भर करती है। समाज में और जनमानस में परिवेशगत विषमताओं के प्रति जितना तीव्र असंतोष होता है, लेखक की रचना में उतना ही अधिक श्रोज उभरता है। लोक-जीवन में परिवेश की विद्रूपताओं के प्रति असंतोष का भाव जितना ही गहरा होता है उस काल के साहित्य का स्वर भी उतना ही तुर्ण होता जाता है। भक्तिकाल तथा स्वतन्त्रता आन्दोलन के दौरान लिखा गया हिन्दी साहित्य इस तथ्य का साक्षी है। लोक जीवन के असंतोष को अनदेखा करके साहित्य रचना करने वाले लेखक इतिहास से बाहर रह जाते हैं। इस प्रकार परिवेश में व्याप्त असंतोष लेखक को न केवल नैतिक प्रेरणा देता है बल्कि उसे दिशा निर्देश भी करता है। प्रेमचन्द का समस्त लेखन उनके काल की परिस्थितियों पर कारगर टिप्पणियाँ हैं। प्रेमचन्द को यह शक्ति उन्हें उनके परिवेश से मिली थी। इसी शक्ति के बल पर लेखक अपनी रचनाओं में देश तथा काल का अतिश्रमण करता है।

परिवेश कोई अमूर्त प्रत्यय नहीं है प्रत्युत उत्पादन के साधनों तथा उत्पादन के सम्बन्धों से बने सामाजिक ढाँचे का नाम ही परिवेश है। इसके अन्तर्गत किसी देश और काल की आर्थिक, सामाजिक, राजनीतिक तथा सांस्कृतिक परिस्थितियाँ आ जाती हैं। व्यक्ति और समाज के विभिन्न सम्बन्ध, संघर्ष, संकट तथा समस्याएँ लेखक का परिवेश श्रंग बनते हैं और लेखक इस परिवेश को अपनी रचना में अधिकाधिक व्यापकता प्रदान करता है। लेखक का परिवेश जितना व्यापक होगा उसकी संवेदनाएँ भी उतनी ही गहरी और व्यापक होगी तथा उसका संप्रेषण भी उतना ही गम्भीर और विराट होगा। परिवेश की प्रकृति परिवर्तनशील होती है तथा लेखक निरन्तर परिवेश के बदलते संदर्भों में व्यापक जीवन मूल्यों के अन्वेषण में प्रवृत्त रहता है। वह अपनी रचना में परिवेश की पुनर्रचना करता है। यह तभी सम्भव है जब लेखक अपने परिवेश के साथ आत्मीय और गहरी संलग्नता रखे तथा अनुभूति के स्तर पर परिवेश से जुड़े। परिवेश के साथ रचनाकार का संवेदनात्मक जुड़ाव प्रामाणिक और ईमानदार रचनाओं का आधार बनता है ‘कफन’, ‘गदल’, ‘परदा’, ‘टिप्टी कलवटरी’, ‘मलवे का मालिक’, ‘बीच के लोग’, ‘बहिर्गमन’ जैसी कहानियाँ उस परिवेश की उपज हैं जिसे इन कहानियों के लेखकों ने अपने चारों ओर ही नहीं अपने भीतर भी अनुभव किया था।

अब आज के परिवेश की चर्चा करें—स्वातंत्र्योत्तर भारत में राष्ट्रीय आदर्श का दर्पण ऐसा दरका है कि वह लगातार टुकड़े-टुकड़े होता जा रहा है। स्वाधीनता के पश्चात् सत्ता जिस वर्ग के हाथ में आई वह पूंजीवादी तथा साम्राज्यवादी प्रवृत्तियों का प्रतिनिधित्व करता था, परिणामस्वरूप सदियों से चले आ रहे शोषण चक्र की गति न तो धीमी हुई और कागजों पर बनी आर्थिक और न सामाजिक समता, समानता और स्वतन्त्रता की योजनाओं का कोई सकारात्मक हल निकला। धीरे धीरे सभी आर्थिक तथा सांस्कृतिक स्रोत एक विशेष वर्ग के हाथ में आते गये। भ्रष्टाचार, स्वार्थपरता, प्रान्तवाद, जातिवाद, भाई-भतीजावाद, भाषायी-संकीर्णता, साम्प्रदायिकता, चरित्रहीनता, बेईमानी आदि राष्ट्रीय जीवन के स्थायी अंग बनते गये। राष्ट्रीय स्तर पर विघटनवादी आन्दोलन सक्रिय रहे हैं—असम आन्दोलन, मिजोरम आन्दोलन, खालिस्तान की मांग, साम्प्रदायिक दंगे आज भी देश के बाह्यदरारों को विपाक्त बनाए हुए हैं। इस प्रकार के विघटनकारी आन्दोलनों ने मानव्य जनजीवन को निर्मम रूप से ध्वस्त किया है। अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर भारत के प्रति दिष्टापूर्ण भिन्नता रखने वाले देशों की संख्या बहुत कम रही है। देश में जो राजनीतिक पनन हुआ है उसने नैतिकता के सभी मानक ध्वस्त कर दिये हैं। अब जनता के सभी मसले—चाहे वे रोटी के हों चाहे धर्म के—वोट नैतिक से दूर होने लगे हैं। सत्ता द्वारा भ्रष्टाचार और दुश्चरित्रता के संरक्षण एवं अन्तर्गत राजनीति के गठबंधन ने जनजीवन में असहायता और असुरक्षा की भावना भर दी है। वोट की राजनीति ने सकीर्ण जातिवाद और गुटबंदी को भरपूर प्रथम दिया है। परिणामस्वरूप जनता का विश्वास सभी प्रकार की संबंधितक रक्षानक इकाइयों में उठ गया है। जनता को राजनीतिक कुचक्रों ने इतनी बार धुंसा है कि अब वह जो राजनीतिक दल जो राजनेता पर विश्वास करने को तैयार नहीं है। अन्तर्गत राजनीति में पद के लिए नृक-कांक्षा और मानव जीवन के वृहद मंदनों को पूरने की सुझावित मांग बन रही है। समाजवादी शक्तियां बराबर टूटती और टिकती आ रही हैं। आदर्शहीन मूल्यहीन राजनीति के इस दौर में राजनीतिक दलों के पास अपने निजी बंधन नहीं रह गये हैं, जिन्हें जनता पहचान करे और जिन्हें समझे। जनता नैतिक नहीं सके। आर्थिक दृष्टि से राष्ट्रीय अर्थव्यवस्था बर्बाद हुई है जो जनता के आर्थिक स्थिति आशावादी मुद्रा स्थिति, नैतिक, वैयक्तिक के दृष्टि से जा रही है। प्रशासनिक और राजनीतिक स्तर पर आर्थिक अन्तर्गत व्यापारिक स्तर पर कानूनात्मक के दृष्टि से जनता में आर्थिक अन्तर्गत के बीच फासला निरन्तर बढ़ता आ रहा है। पंच विचार के समानान्तर भ्रष्टाचार-प्रवृत्तियों की बढ़ती अन्तर्गत अन्तर्गत जनता की प्रतीक बन गयी है। नैतिक अन्तर्गत अन्तर्गत को नहीं है। मर रहे हैं ? नये मुद्राओं पर अन्तर्गत अन्तर्गत को नहीं है।

14/परिवेश की चुनौतियां और साहित्य

नीकरशाह, व्यापारी तथा राजनेता बराबर घनवान क्यों और कैसे होते जा रहे हैं ?

हमारे देश में आर्थिक संकट से भी ज्यादा भीषण संकट संस्कृति का संकट है। स्वतन्त्रता मिलने के पश्चात् हम लोग लगातार संस्कृतिहीनता की ओर दौड़ते जा रहे हैं। धर्म तथा सम्प्रदायों का राजनीतिकीकरण होता जा रहा है जिससे सामान्य जन की समस्याओं से इनका सम्पर्क टूटता जा रहा है। ग्रन्थविश्वासों, चमत्कारी बाबाओं तथा जंत्र-तंत्र के प्रति सम्मोहन सभी वर्ग के लोगों में बढ़ रहा है। हमारे पास न कोई संस्कृति रह गयी है न कोई मूल्य। जो लोग सारी समस्याओं का हल भारत की प्राचीन संस्कृति में खोजते हैं वे जड़ता की सीमा तक परम्परावादी हैं और समय की गति को पीछे की ओर मोड़ देने की मूढ़ आशा लगाए बैठे हैं। समाधान के लिए जिन लोगों के मानस की खिड़किया पश्चिम की तरफ खुलती हैं उनका वास्ता इस देश की जमीन से नहीं रह गया है। सांस्कृतिक रिक्तता ने भारतीय समाज को बिल्कुल खोखला कर डाला है। आर्थिक और राजनीतिक दृष्टि से टूटे समाज को फिर भी सरलता से उबारा जा सकता है किन्तु जो समाज सांस्कृतिक दृष्टि से मूल्यहीन हो जाता है उसका उपचार बहुत सरलता से नहीं होता क्योंकि मूल्यों के अभाव में समाज सहज रूप से ही अमानवीय लक्ष्यों की ओर गतिवान होने लगता है। मुझे लगता है हमारे देश में यही खतरा सबसे भयावह होता जा रहा है।

आज के परिवेश के संकट की इस भयावहता को आदमी के अस्तित्व के प्रति जरा सा भी सरोकार रखने वाला हर व्यक्ति बड़ी शिद्दत से महसूस कर रहा है और हर व्यक्ति के भीतर असंतोष का लावा घधक रहा है। लेखक क्योंकि संवेदनशील प्राणी है अतः वह समाज के इस असंतोष को न केवल महसूस करता है बल्कि उन कारणों की खोज करता हुआ जो इन हालात के लिए जिम्मेदार हैं अपने मन के असंतोष को जो पूरे समाज का ही असंतोष है—अभिव्यक्ति देता है। इस अभिव्यक्ति में वह उन साधनों को भी तलाशता है जो इन हालात को मानवीय और बेहतर बना सकते हैं। सड़क पर सरे आम किसी व्यक्ति की हत्या कर दी जाती है—मृत व्यक्ति के प्रति सहानुभूति तो सबकी है पर हत्यारे का विरोध करने का साहस किसी में नहीं है। लेखक की चिन्ता केवल इतनी भर नहीं है कि किसी की हत्या हो गयी बल्कि उसकी असली चिन्ता तो इस बात को लेकर है कि वे कौन से कारण हैं जिन्होंने आदमी को इतना निर्मम बना दिया है कि किसी हत्या भी उसे विचलित नहीं कर पाती? हत्यारे का मुकाबला कैसे किया जा सकता है? लेखक का असली सरोकार है उन कारणों की खोज जो आदमी को निर्मम और हृदयहीन बनाता है एवं इन कारणों को खत्म करने के मार्ग की खोज।

हम देख रहे हैं कि सत्य के मार्ग पर चलने वाला और धर्म तथा ईमानदारी से जीने वाला हर आदमी अपने को अकेला महसूस कर रहा है क्योंकि उसको वहि-

प्लूट करने के कसदन प्रयास चल रहे हैं। लेखक का काम इसी आदमी की पक्षधरता करना है और अपनी रचना के माध्यम से इस व्यक्ति की प्रतिमा को टूटने से बचाना है। आज के लेखक के समक्ष यह सबसे बड़ी चुनौती है।

आज के लेखक की चिन्ता आदर्शहीन और मूल्यहीन जिन्दगी को विखरने से बचाने की है तथा उन मूल्यों के प्रतिष्ठापन की है जो आदमी को स्वतन्त्रता एवं समानता के साथ जीने का साहस देते हैं और उसे शेष सृष्टि के साथ आत्मीयता के साथ जोड़ते हैं। यह नहीं कि यह सकट आज के लेखक के समक्ष ही पहली बार आया है। कबीर तथा तुलसी के सामने भी यही चुनौतियां थीं किन्तु फिर भी इनका काम अपेक्षाकृत कुछ सरल था क्योंकि उनके पास परम्परागत मूल्यों के कुछ सांचे थे जिनको आधार बना कर वे अपनी बात कह सके थे, किन्तु आज के लेखक के सामने सारे परम्परागत आदर्श तथा मूल्य भूटे साबित हो चुके हैं इसलिए उसकी यात्रा तो नये मूल्यों के खोज की यात्रा है। निश्चय आज का ईमानदार लेखक इसी यात्रा का पथिक है।

आज के रचनाकार के समक्ष चुनौती है—अनुभूति के स्तर पर आज के परिवेश से आत्मीय सम्बद्धता तथा परिवेश में व्याप्त मानव विरोधी शक्तियों की मुखालिफत और उन नये मूल्यों की खोज जो इन्सानी जिन्दगी को बेहतर बनाते हैं और उसे महत्तर मानव सम्बन्धों से जोड़ते हैं। इस प्रकार परिवेश के संदर्भ में साहित्य का प्रमुख कार्य मनुष्य के संघर्ष में शामिल होता है।

पर यहीं से साहित्य के समक्ष दूसरी चुनौती आती है—सम्प्रेषण की। सम्प्रेषण की समस्या मात्र भाषा की समस्या नहीं है तथा सम्प्रेषण का अर्थ अपनी बात पाठकों तक पहुंचा देना भी नहीं है। यदि ऐसा होता तो अखबार में छपने वाली हर खबर साहित्यिक रचना होती। विज्ञापन, खबर आदि में सम्प्रेषणीयता का अभाव नहीं होता किन्तु ये साहित्य नहीं हैं। निश्चय ही सौन्दर्य वह तत्व है जो किसी रचना को सम्प्रेषणीयता से आगे ले जाकर साहित्यिक पद की गरिमा प्रदान करता है। साहित्यिक रचना में लेखक का काम किसी वस्तु को पाठकों तक पहुंचाना भर नहीं है बल्कि उसे एक कृति का रूप प्रदान करते हुए सुन्दर बनकर पाठकों के समक्ष प्रस्तुत करना है। इसलिए साहित्यरचना का पुनः सृजन होता है। रचनाकार परिवेश को समझने के साथ-साथ अभिव्यक्ति के नये तथा सार्थक अध्यायों की तलाश में भी सक्रिय रहता है। शायद गालिव ने यही बात इस शेर में कही है :

न बुझे तश्नगीए शौक के मजमूँ गालिव

गरचे दिल खोल के दरिया को साहिल बांधा।

'गोस्वामी तुलसीदास ने 'गिरा अरथ जल बीचिनम, कहियत भिन्न न भिन्न' कहकर काव्य में वस्तु और रूप के तादात्म्य और उनकी अभेदता पर बल दिया था। मुक्तिबोध ने रचनाकार के संघर्ष का त्रिविध स्वरूप माना है—'1 तत्व के

लिए संघर्ष, 2. अभिव्यक्ति के सक्षम बनाने का संघर्ष, 3. दृष्टि विकास का संघर्ष। प्रथम का सम्बन्ध मानव वास्तविकता के अधिकाधिक सक्षम उद्घाटन भ्रवलोकन से है, दूसरे का सम्बन्ध चित्रण सामर्थ्य से है, और तीसरे का सम्बन्ध धियरी से है, विश्व दृष्टि के विकास से है, वास्तविकताओं की व्याख्या से है।' (मुक्तिबोध रचना-वली, खण्ड-5, पृ. 92) यह त्रिविध संघर्ष रचनाकार को एक साथ ही भेलना पड़ता है। उसे अभिव्यक्ति के धौजार भी अपने परिवेश से ही ग्रहण करने पड़ते हैं तभी संप्रेषण प्रभावशाली बन पड़ता है। प्रेमचन्द की कहानियों का शिल्प अत्यन्त सरल और सहज है, उनकी भाषा ग्राम बोलचाल की है तथा उनके कहने का लहजा बिल्कुल लोककथाओं का सा है। यह सब इसलिए सम्भव हो सका कि प्रेमचन्द जिस समाज में रह रहे थे उसकी जीवन पद्धति को उन्होंने बिल्कुल निकट से देखा था इसलिए उनकी कहानियाँ पाठक के अपने ज्यादा निकट लगती हैं। रेणु के पास मानवीय दृष्टि जरूर है पर वे ग्रामीण जीवन को एक भावुक दृष्टि से देखते हैं पर रेणु की कहानियों की भाषा इतनी सामर्थ्यवान है कि उनकी कहानियाँ बिल्कुल ताजा लगती हैं। इसका कारण यह है कि उन्होंने जिन पात्रों तथा उनकी समस्याओं को अपनी कहानियों में उठाया है उनकी जीवन पद्धति को बारीकी से समझा है तथा अभिव्यक्ति के उपकरण उन्हें उसी जीवन पद्धति में मिले हैं। नई कहानी आन्दोलन की उपलब्धियों को लेकर विवाद हो सकता है किन्तु यह तथ्य है कि उसने हिन्दी कहानी को अभिव्यक्ति के वे माध्यम दिये जो उसने परिवेश से लिये थे। प्रेमचन्दोत्तर हिन्दी कहानी में जो भाषागत जड़ता आ गयी थी उसे नयी कहानी ने तोड़ा और कहानी की भाषा को जीवन की भाषा से जोड़ा। अमरकान्त, मार्कण्डेय, भीष्म साहनी की कहानियों में भाषा और शिल्प की जो अनाचारता है वह इन लोगों की परिवेश की गहरी समझ के कारण है। कहने का अर्थ यह है कि सक्षम अभिव्यक्ति के लिए लेखक को अभिव्यक्ति के उपकरण भी उसी परिवेश से चुनने होते हैं जिसको वह अपनी कहानियों में उभार रहा है। साठोत्तरकाल में स्त्री-पुरुष सम्बन्धों को रूपायित करने वाली ऐसी कहानियों का दौर आया जिनमें सोची हुई स्थितियाँ थीं। उनकी भाषा भी उसी प्रकार कृत्रिम और बोझिल बनती गयी परिणामस्वरूप ये कहानियाँ हिन्दी कहानी के विकास की मुख्य धारा का अंग नहीं बन सकीं।

‘साहित्य विवेक मूलतः जीवन विवेक है’(मुक्तिबोध रचनावली, खण्ड 5, पृ. 52) मुक्तिबोध का यह कथन इस तथ्य की ओर संकेत करता है कि हम यदि साहित्य के माध्यम से समाज तक पहुँचना चाहते हैं, यदि रचना और पाठक के बीच नजदीकी लाना चाहते हैं तो रचनाकार के महत्तर जीवन मूल्यों की खोज के साथ-साथ अभिव्यक्ति के उपकरण भी समाज और परिवेश से ही लेने होंगे तभी कोई रचना जनता को अपनी ओर आकृष्ट कर सकेगी। यह ध्राज के साहित्यकार के समक्ष बड़ी चुनौती है कि वह रचनाओं में जनता के दृष्टिकोण को समझे। वही साहित्य जनता

का साहित्य हो सकता है जो जनता के जीवनादर्शों को स्थापित करके जनता को मुक्ति पथ पर अग्रसर करता है। इसी मुक्ति पथ का अर्थ राजनैतिक मुक्ति से लगा कर अज्ञान से मुक्ति तक है।

‘जनता के परिष्कार, उसके आदर्श मनोरंजन से लगाकर तो क्रान्ति पथ पर मोड़ने वाला साहित्य, मानवीय भावनाओं का उदात्त वातावरण उपस्थित करने वाला साहित्य, जनता का जीवन चित्रण करने वाला साहित्य, मन को मानवीय और जन को जन-जन करने वाला साहित्य, घोषण और सत्ता के घमण्ड को चूर-चूर करने वाले स्वातन्त्र्य और मुक्ति के गीतों वाला साहित्य, प्राकृतिक शोभा और स्नेह के सुकुमार दृश्यों वाला साहित्य सभी प्रकार का साहित्य सम्मिलित है, बशर्ते कि वह मन को मानवीय, जन को जन-जन बना सके और जनता को मुक्तिपथ पर अग्रसर कर सके। साहित्य के सम्बन्ध में यही दृष्टिकोण जनता का दृष्टिकोण है।’ (मुक्तिबोध रचनावली, खण्ड 5, पृ. 60-61)

सृजन-प्रक्रिया में विचारधारा की भूमिका

मेरे लिए संवेदना रचना का मूल और जीवन मूल्य उसका परिणाम होना चाहिये। संवेदना से जीवन मूल्यों में बदलने तक की रचनात्मक यात्रा रचनाकार के आंतरिक जगत में चलने वाली यात्रा होती है। सृजन के इन क्षणों में रचनाकार नितान्त अकेला होता है और वह यही सोच रहा होता है कि जो कुछ उसके भीतर पक रहा है उसे किसी प्रकार अभिव्यक्त कर दे। इन क्षणों के इस आवेश में वह केवल रचना को देखता है। किन्तु रचनात्मक क्षणों के इस आवेश में रचनाकार का सम्पूर्ण व्यक्तित्व अन्तर्निहित होता है—रचनाकार का सम्पूर्ण व्यक्तित्व अर्थात् रचनाकार का दृष्टिकोण, उसका जीवन अनुभव, उसके विश्वास, उसकी आस्थाएँ वगैरह वगैरह। रचना में संवेदना से जीवन मूल्य तक पहुँचने का कार्य जीवन की स्थितियों के प्रति रचनाकार की क्षणिक या सतही प्रतिक्रिया न होकर उसकी परिपक्व अनुभूति की कलात्मक अभिव्यक्ति होती है। सृजन प्रक्रिया का तथ्यपरक विश्लेषण करना शायद सम्भव नहीं है क्योंकि इसका सम्बन्ध रचनाकार के अन्तः में होने वाले चेतन-कार्य व्यापार से है जो अपने आप में बहुत सूक्ष्म होता है। भलेम्से ई तात्सताय ने लिखा है कि 'सृजन क्रिया के रहस्यों को उसी सृजन क्रिया के साधनों—शब्दों—का प्रयोग करके उद्घाटित करने का प्रयास करना वैसा ही है जैसे मक्खन के चाकू से मक्खन को काटना।' (लेखन कला और रचना कौशल, पृ. 211)

जब मैं कहता हूँ कि जीवन मूल्य रचना का परिणाम होना चाहिये तो यह स्वीकार करता हूँ कि रचना कर्म मेरे लिए प्रयोजनशील कर्म है तथा रचनाकार की हैसियत से मैं कुछ प्रयोजन भी तय कर लेता हूँ। इन प्रयोजनों को संक्षेप में इस प्रकार रख सकता हूँ—हर स्तर पर मनुष्य को मानवोचित जीवन-प्राप्त हो अर्थात् मनुष्य उन सभी दुष्क्रमों से मुक्त हो जो उसकी स्वतन्त्रता तथा सत्ता का अपहरण करते हैं, मनुष्य उस पूँजीवादी व्यवस्था के जाल से मुक्त हो जिसके मूल में ही आर्थिक उत्पीड़न और शोषण विद्यमान है, समाज से सामाजिक और आर्थिक गर बराबरी मिटे, घादमी खुद इतना सामर्थ्यवान बने कि वह अपने संगठित प्रयामों के

द्वारा सभी प्रकार के शोषण और उत्पीड़न को समाप्त कर सके और अपने सांस्कृतिक पिछड़ेपन को दूर कर नये समाज की रचना कर सके। इन प्रयोजनों को तय करने में निश्चय ही जनवादी विचारधारा मेरी सहायता करती है और इस विचारधारा को मैं स्वीकार करता हूँ।

रचनाकार के रूप में मुझे तीन स्तरों पर संघर्ष करना पड़ता है—रचना के प्रतिपाद्य के लिए संघर्ष, प्रतिपाद्य को प्रभावी ढंग से व्यक्त करने सम्बन्धी संघर्ष तथा एक ऐसी जीवन-दृष्टि विकसित करने का संघर्ष जो मेरे रचनाकार को जीवन की वास्तविकताओं की व्याख्या, आदमी को केन्द्र में रखकर, करने की सामर्थ्य दे सके। निश्चित ही तीसरे स्तर का संघर्ष दृष्टि विकास के लिए जनवादी विचारधारा का वरण करने से सम्बन्ध रखता है।

किन्तु विचारधारा एक बाहरी प्रत्यय है जिसे कोई व्यक्ति या रचनाकार अपने अध्ययन, अनुभव तथा जगत के प्रभावों से ग्रहण करता है। जनवादी विचारधारा रचनाकार को एक ऐसी जीवनदृष्टि प्रदान करती है जिसके माध्यम से वह जीवन जगत के सम्बन्धों को समझता है तथा इन सम्बन्धों के बीच पनपते रहे गलत-सही के बीच भेद करता है। यही विचारधारा उसे स्पष्ट करती है कि वे कौनसी शक्तियाँ हैं जो अनन्तकाल से आदमी के अधिकारों का शोषण करती आ रही हैं तथा इन शक्तियों से उसे किस प्रकार निजात दिलायी जाती है या दिलायी जा सकती है। यहाँ एक प्रश्न यह उठाया जा सकता है कि यह कार्य तो मानवतावादी विचारधारा भी करती है। निश्चय ही करती है किन्तु उसका खतरा यह है कि वह शोषक-शोषित दोनों को के मानव खाने में रखकर दोनों के प्रति अपनी समान सहानुभूति देकर यथास्थिति का शोषण कर जाती है। किन्तु जनवादी विचारधारा रचनाकार को शोषक-शोषित के बीच भेद करना बताती है और उसे शोषित की रचनात्मक पक्षधरता करने की प्रेरणा देती है।

लेकिन रचनाकारके रूप में मेरा पहला संघर्ष रचना के प्रतिपाद्य और उनकी सक्षम अभिव्यक्ति के साधनों के लिए है क्योंकि कोई रचना पाठक को तभी प्रभावित कर सकती है जब वर्ण्य विषय के प्रति रचनाकार का रागात्मक मन्वन्ध हो। जब यह रागात्मक सम्बन्ध अभिव्यक्ति के स्तर पर रचना बनता है तो ठीकी प्रक्रिया में कही विचारधारा भी आ जाती है। किन्तु कुछ लोग हैं जो निरी विचारधारात्मक अभिव्यक्ति को ही रचनात्मक कर्म मानते हैं और यही मेरे गमक वे विद्वान् उभरते हैं—(1) संवेदना विचारधारा (2) संवेदना रहित विचारधारा (3) विचारधारा रहित संवेदना। इनमें मुझे पहला विकल्प ही स्वीकार है क्योंकि बिना संवेदना के कौरी विचारधारा के बल पर किसी कलात्मक रचना की रचना करना ही संभव है। जो लोग विचारधारा की अभिव्यक्ति के विषय रचना के कलात्मक मूल्य निर्दिष्ट करने को तत्पर रहते हैं वे रचना के सृजन की प्रक्रिया का ही बिन्दु

20/परिवेश की चुनौतियां और साहित्य

हैं क्योंकि रचनाकार जब तक अपनी विचारधारा को कलात्मक रूप प्रदान नहीं करता, तब तक अपनी रचना का अपेक्षित प्रभाव जनता पर डालने की आशा नहीं रख सकता ।

सारा विवाद ही इसलिए है कि कुछ लेखक रचना के कलात्मक मूल्यों को ही कला का अन्तिम लक्ष्य मानते हैं तो कुछ लोग विचारधारात्मक अभिव्यक्ति को । किन्तु जीवन मूल्यों से रहित कोरी कलात्मकता भी कोई अर्थ नहीं रखती और न कलात्मकता के बिना कोरी विचारधारा ही । इसीलिए रचनाकार का प्रमुख कार्य रचना की कलात्मकता को गहराई से विचार के ठोस तथा ईमानदार धरातल पर लाना है । आरोपित कथ्य तथा आरोपित कलात्मकता दोनों ही रचना के लिए घातक हैं ।

विचारधारा के प्रति अति आग्रह न कथ्य और कलात्मकता के सन्तुलन को बिगाड़ा है और यह असन्तुलन हिन्दी कविता में सर्वाधिक मात्रा में दिखाई देता है क्योंकि कविता को कसदम बयान बनाने की कोशिश की जा रही है । जब-जब कलात्मक मूल्यों को अलग कर कोरी विचारधारा को जबरदस्ती रचना बनाने की कोशिश की जाएगी, एक बनावटी रचना सामने आएगी क्योंकि विचारधारा का रचना बनने से पहले रचनाकार की संवेदना में बदलना जरूरी है, विचारधारा का अनुभूति का अंग बनना जरूरी है क्योंकि 'भावानुभूत ज्ञान ही कला का विषय है । परन्तु जब हम कला का सच्चा दृष्टिकोण छोड़कर किसी दूसरे क्षेत्र में चले जाते हैं तब हम धीरे-धीरे प्रतिक्रिया का आह्वान करते हैं ।' (मुक्तिबोध रचनावली : खण्ड 5, पृ. 23) ।

इस भावानुभूत ज्ञान के लिए जरूरी है कि जनवादी विचारधारा की स्वीकृति के साथ-साथ रचनाकार वास्तविक जिन्दगी के सवालों से जुड़े क्योंकि सारे विचारधारात्मक तथा कलात्मक उपक्रमों की साथकता जिन्दगी के सवाल के हल खोजने में है । रचनाकार की हैसियत से मैं चाहता हूँ कि मुझे मेरी सांस्कृतिक विरासत का गहरा ज्ञान हो, वास्तविक जिन्दगी में मेरी जड़ें गहरी हों । इनके अभाव में कोई विचारधारा मेरी मदद नहीं कर सकती । स्वयं प्रकाश ने 'कहानी की शुरुआत' शीर्षक अपनी कहानी में बड़ी महत्वपूर्ण बात कही है, 'तुम लोग भगर यही करते रहे कि पहले कोई सिद्धान्त चबाया, फिर सोचा, इस पर कहानी लिखूंगा, फिर कोई प्लाट ढूँढा, फिर उसे सिद्धान्त में फिट करने लगे तो नास कर दोगे सारे साहित्य का ! सही प्रक्रिया इससे उलट है, इसीलिए कहा जाता है कि जिन्दगी से सीखो ।' (भासमां कैसे कैसे, पृ. 82) जब स्वयं प्रकाश 'भासमां कैसे कैसे' कहानी लिखते हैं तो जिन्दगी के विल्कुल करीब आ जाते हैं और विचारधारा उनकी अनुभूति का अंग बनकर एक विश्वसनीय कहानी को जन्म देती है । किन्तु जब वे 'संक्रमण' कहानी

लिखते हैं, पति-पत्नी के सम्बन्धों की प्रगतिवादी व्याख्या करने लगते हैं और सभी के लिए समान अधिकारों की हिमायत करते हैं तो ऐसा प्रतीत होता है कि वे कहानी को विचारधारा के बल पर खड़ा करने का प्रयास कर रहे हैं, परिणामस्वरूप वे एक वनावटी कहानी की रचना करते हैं।

इसलिए विचारधारा जब तक रचनाकार की अनुभूति का जरूरी अंग नहीं बनेगी तब तक प्रभावशाली और ईमानदार रचना का जन्म नहीं होगा।

विचारधारा स्वीकार के साथ-साथ एक और महत्वपूर्ण सवाल जुड़ा हुआ है राजनीतिक प्रतिबन्धन का। यदि जनवादी विचारधारा को स्वीकार करता हूँ तो इस विचारधारा से सम्बद्ध दल मुझसे अपेक्षा करता है कि मैं उस दल से भी जुड़ूँ और उसके कार्यक्रम का अनुमोदन कर उसे रचनात्मक सहयोग प्रदान करूँ। किन्तु राजनीतिक दलों के अपने अन्तर्विरोध होते हैं। यदि ऐसा न होता इतने सारे वामपंथी दल भी न होते, फिर मैं अपने आपको कौनसे राजनीतिक दल से प्रतिबन्धित करूँ? स्पष्ट उत्तर है कि रचनाकार की हैसियत से किसी भी दल से नहीं क्योंकि किसी भी दल के निर्देश पर रचनाकार सम्पन्न करना मेरे लिए सम्भव नहीं है, पिछले दौर में हम देख चुके हैं कि राजनीतिक दलों से जुड़े लेखकों को किस प्रकार गलत और मानव विरोधी निर्णयों का साक्षीदार बनना पड़ा है।

फिर भी यह विचारधारा मेरे लिये जरूरी है किन्तु तभी तक जब तक वह मेरी अनुभूति का अंग बनकर मेरी रचनात्मक ऊर्जा को उद्दीप्त करती हुई मेरी रचनाओं को व्यापक जीवन सन्दर्भों से जोड़ती है और जीवन जगत की स्थितियों तथा अपनी सांस्कृतिक विरासत को समझने में मेरी सहायता करती है।



समकालीन लेखन : लेखक और पाठक के बीच सम्वादहीनता की स्थिति

समकालीन कहानी पर चर्चा करते हुए एक बार डॉ. देवीशंकर अग्रवस्थी ने दो प्रकार के पाठकों का जिक्र किया था—अभ्यस्त पाठक तथा विवेकी पाठक। अभ्यस्त पाठक समय काटने अथवा मनोरंजन करने की गरज से किसी कृति को चांचता है और पढ़कर उसे एक ओर रख देता है जबकि विवेकी पाठक किसी कृति को पढ़ने के बाद तत्कालीन समय के सन्दर्भ में उस रचना की प्रासंगिकता देखने का प्रयास करता है। जाहिर है कि संस्था की दृष्टि से अभ्यस्त पाठक का दायरा बहुत बड़ा है फिर भी समकालीन लेखन के साथ उसकी संवाद स्थिति कतई नहीं है। विवेकी पाठको में भी एक बहुत बड़ा तबका उन लोगों का है जो समकालीन लेखन के प्रति एक दुराग्रहपूर्ण दृष्टिकोण लेकर चलते हैं और हर नयी रचना पर नाक भी सिकोड़ते हैं। उसे समझने की कोशिश किये बिना उसे समाज विरोधी होने तक की घोषणा कर देते हैं। यदि इस तबके का बस चले तो समकालीन लेखन पर पावन्दी लगादे। इन लोगों के लिए तो प्रसाद के बाद हिन्दी में कोई कवि नहीं हुआ तो प्रेमचन्द के पश्चात् कहानीकार तथा उपन्यासकार। अब बहुत थोड़े से लोग बचते हैं जो समकालीन लेखन को सही सन्दर्भ में रखकर देखते हैं और उस पर बहस करते हैं। स्थिति तो इतनी दर्दनाक है कि हम लेखक लोग भी अन्य लेख की रचनाओं को पढ़ने की तकलीफ कम ही गवारा करते हैं। समकालीन लेखन को जिन समस्याओं में जूझना पड़ रहा है, उनमें रचनाकार और पाठक के बीच यह संवादहीनता की स्थिति भी एक विचारणीय मुद्दा है।

और बहस यही से शुरू होती है कि लेखक किसके लिये लिखता है? बिना किसी प्रकार की शास्त्रीय बहस में जाएँ मैं इस बात को स्वीकार करता हूँ कि रचनाकार का अग्ने काल और समाज के प्रति कुछ दायित्व होता है और एक ईमानदार रचना

अपने परिवेश की समस्याओं के प्रति उदासीनता का रवैया अपनाकर स्थापित नहीं हो सकती। दरअसल हमारी-दहस में वे ही रचनाएं आती हैं जो कालसाक्षात् से आंख मिनाने की सामर्थ्य रखती हैं और मानवीय संवेदनाओं से संवेदित होती हैं। अतः रचना की सामाजिक प्रणयिता को किसी भी हालत में नजरअन्दाज नहीं किया जा सकता।

अधिकाधिक पाठकों द्वारा समकालीन लेखन की स्वांज्ञा का सम्बन्ध देश-वासियों के सांस्कृतिक और मानसिक धरातल से भी जुड़ा हुआ है। जिस देश का सांस्कृतिक तथा मानसिक धरातल जितना विकसित होगा, समकालीन लेखन के प्रति पाठकों की प्रतिप्रिया उतनी ही तीव्र होगी। प्रायः कहा जाता है कि कोई भी जीवन्त रचनाकार अपने जीवनकाल में स्थापित नहीं होता, मगर इतिहास गवाह है कि सोफोक्लीज, शेक्सपीयर, कालिदास, तुलसी और निराला जैसे रचनाकारों को तत्कालीन समय ने स्वीकार कर लिया था। आज के सन्दर्भ में विचार करें तो यह सहज ही स्पष्ट हो जाता है कि भारत का सांस्कृतिक और मानसिक धरातल अनेक रूढ़िबद्ध मान्यताओं से जकड़ा है और किसी भी नये विचार से लोगों को अजीबसी घबराहट होने लगती है। समकालीन लेखन इस वातावरण को रास नहीं आता क्योंकि रूढ़िबद्ध मानसिकता के खिलाफ आवाज उठाना उसके लिए बुनियादी शर्त है। इस कारण भी पाठक आजकाल लेखक से दूरी महसूस करता है। वैसे भी साहित्य के प्रति आम और प्रचलित राय उसके मनोरंजन मूल्य को लेकर प्रधानता रहती है। नगरो-गांवो में कवि सम्मेलन होते हैं मगर वहां मैदान गवंधो तथा चुटकुलेबाजो के हाथ रहता है। और तो और हिन्दी विश्व सम्मेलन में आयोजित कवि सम्मेलन में हिन्दी का प्रतिनिधित्व सुमन, बैरागी और काका ने किया। यह दयनीय स्थिति हमारी मानसिक फूहड़पनता का परिचायक है। क्या वहा समकालीन कवियों को प्रतिनिधित्व नहीं दिया जा सकता था ताकि हिन्दी कविता की सही स्थिति का जायजा बाहर के लोगो को मिलता। मगर यदि इस प्रकार के आयोजनों में समकालीन कविता को प्रस्तुत किया जाए और एक वातावरण तैयार किया जाए तो कोई बजह नहीं कि थोता समकालीन कविता के प्रति जागरूक न हों।

संवादहीनता की इस स्थिति में कलम के सहारे जीने वाले लेखकों का रुख बहुत स्पष्ट होता है क्योंकि उन्हें बाजार में खड़े होना है और ऐसा माल देना है जो बुक-स्टालों पर हिट हो सके। जाहिर कि कलमजीवी लेखक के समझ सदा पाठक रहेगा और वह आम पाठक को धाकूट कर सकने वाली रचनाएं देगा। मगर जो रचनाकार अपने परिवेश के प्रति ईमानदार है, जो हरकीमत पर जीवन की विषमताओं, जटिलताओं, विसंगतियों, विद्रूपताओं, मानवीय संघर्ष आदि को प्रकट

रचना के माध्यम से अभिव्यक्ति देना चाहता है, उसे अम्यस्त पाठक सरलता से ग्रहण नहीं कर पाता। जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय में किए गये सर्वेक्षण पर 'दिनमान' में प्रकाशित एक टिप्पणी से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि यदि कविता पाठ्यक्रम में निर्धारित न होती तो कोई भी छात्र कविता न पढ़ता। समकालीन कविता को कितने लोग पढ़ते हैं? क्या यह दुखद स्थिति नहीं है कि घूमिल का 'ससद से सड़क तक' काव्य संकलन वमुशिकल डॉ. नामवरसिंह की सहायता से छप सका। मुक्तिबोध को भी प्रकाशक कहां मिले? फिर घूमिल और मुक्तिबोध के पाठक भी कितने से हैं? जबकि ये दोनों ही अपने समय के प्रतिनिधि कवि हैं। ग्राम पाठक की मानसिकता में जमीन आसमान का अन्तर होता है। और यह अन्तर भी दोनों के बीच संवादहीनता की स्थिति के लिए जिम्मेदार है। मगर ग्राम पाठक और रचनाकार दोनों एक ही दुनिया के वाशिनदे हैं और उनके बीच संवाद के इम-कान सदैव खुले हैं।

कुछ अन्य स्थितियाँ भी विचारणीय हैं जिनके कारण लेखक-पाठक के बीच यह अन्तराल है। हमारे देश का प्रबुद्ध वर्ग समकालीन रचनाकार के प्रति दुराग्रहपूर्ण दृष्टिकोण रखता है, इसलिए समकालीन लेखन विश्वविद्यालय के पाठ्यक्रम से बाहर रहता है। विश्वविद्यालयों के आचार्य कक्षाओं में सूर, तुलसी की कविताओं को भाव विभोर होकर पढ़ाते हैं, रीतिकालीन कवियों की शृंगारिकता को चटखारे लेकर सराहते हैं, और बहुत हुआ तो गुप्त और दिनकर की राष्ट्रीयता पर मर मिटते हैं। यहीं आकर हिन्दी साहित्य समाप्त हो जाता है। इसी दृष्टि का परिणाम है कि विश्वविद्यालयों में उच्च श्रेणी यापता हिन्दी के एम. ए. अकविता और अकहानी जैसे नाम एम. ए. करने के बाद सुनते हैं। मुझे एक आचार्य का स्मरण है जो भरी कक्षा में नये लेखकों के उपन्यास और कहानियाँ पढ़ने को मना करते हैं। यदि समकालीन लेखन को पाठ्यक्रम में स्थान मिलता है तो श्लील-अश्लील की बहस में घसीट कर उसे बाहर कर दिया जाता है। 'आधा गांव' का जो हंथ हुआ, वह सभी को मालूम है। जबकि, समकालीन लेखन भाषा और संवेदना दोनों ही दृष्टियों से युवा छात्रों के मानस के अधिक निकट होता है। यदि समकालीन लेखन युवा छात्रों के समक्ष प्रस्तुत किया जाये तो युवा पीढ़ी सरलता से उससे जुड़ती है। राजस्थान में हायर सेकण्ड्री स्तर के विद्यार्थी जिस सहजता से सूर-तुलसी की कविता को समझते हैं उभी सहजता से नन्द चतुर्वेदी और जयसिंह नीरज की कविताओं को ग्रहण कर रहे हैं।

जिन प्रतिष्ठानों से साहित्य कृतियों को पुरस्कृत किया जाता है, समकालीन लेखन के प्रति उनका रुख भी विशेष उत्साहजनक नहीं होता। प्रायः व्यतीत रचनाएं ही पुरस्कृत होती हैं। मैं यह नहीं कहता कि किसी कृति की स्थापना के लिए पुरस्कार

मिलना आवश्यक है, मगर यह सही है कि जब जब किसी कृति को पुरस्कार मिलता है, उसका पाठक समुदाय बढ़ता है और कुछ समय के लिए उस कृति पर बहस खुलती है।

देश की प्रकाशन व्यवस्था के कारण समकालीन लेखन आम पाठक तक नहीं पहुंच पाता। गुलशन नन्दा के उपन्यास को पाच लाख प्रतियां छप सकती है क्योंकि वह विकता है। कर्नल रंजीत, ओमप्रकाश, वेदप्रकाश, समीर, रानू के नाम पाठकों को आकृष्ट करते हैं क्योंकि इनकी पुस्तकें सस्ते मूल्य पर आसानी से मिल जाती हैं। गुलशन नन्दा का पाठक बहुत अच्छी तरह जानता है कि उसके उपन्यास जिन्दगी की बनावटी भावुक तस्वीर पेश करते हैं, उसके उपन्यासों की दुनिया यथार्थ से बहुत दूर है। मगर उसकी लोकप्रियता का एक प्रमुख कारण उसके उपन्यासों की सस्ते मूल्यों पर प्राप्ति है। इस रूप में कोई भी समकालीन लेखक गुलशन नन्दा का मुकाबला नहीं कर सकता, वह शिवानी या भगवतीचरण वर्मा का भी मुकाबला नहीं कर सकता। मुकाबले का सवाल भी नहीं है। मगर यदि प्रकाशक समकालीन लेखन को भी व्यापक पैमाने पर पाठकों तक पहुंचाने की चेष्टा करें तो वह भी उनके लिए घाटे का सौदा नहीं रहेगा। 'साप्ताहिक हिन्दुस्तान' में आयोजित परिचर्चा में देश के पेपर बैक छापने वाले सभी प्रकाशकों ने यह स्वीकार किया था कि पाठको ने साहित्यिक कृतियों का भी उमी प्रकार स्वागत किया जिस प्रकार जामूसी और सस्ते सामाजिक उपन्यासों का। कहते हैं कि राजकमल की 'आलोचना पुस्तक परिवार योजना' अपने सस्तेपन के कारण पाठकों को आकृष्ट करने में सफल रही है। समकालीन लेखन को आम पाठक स्वीकार नहीं करता अथवा उसे समझता नहीं, यह मानना भी आमक होगा। कम से कम उपन्यास, कहानी, नाटक के विषय में तो यह बात विलकुल ही गलत है। मैं 6 वर्ष एक कम्बे में रहा। मेरे इंद-गिंद के लोग गुलशन नन्दा और ओमप्रकाश के पाठक थे। कभी-कभी ये लोग मुझ से पुस्तकें मागकर पढ़ते और साहित्य कृतियों को भी सराहते। पैसे से व्यापारी तथा मैट्रिक से कम शिक्षा प्राप्त एक व्यक्ति ने मन्नु भण्डारी का 'आपका बंटी' उपन्यास आठ बार पढ़ा, उसे मोहन राकेश का 'अन्तराल' उपन्यास बहुत पसन्द आया। इन लोगों को 'अलग-अलग, बंतरणी', 'राग दरबारी', 'मुर्दाघर', 'बेघर' जैसी कृतियां खूब पसन्द आयी। मगर सवाल यह है कि इन लोगों को साहित्यिक कृतियां मिलें कैसे? 'आपका बंटी' उपन्यास की कीमत 15 रुपये थी (अब तो और बढ़ गयी होगी) जबकि उपन्यास 200 पृष्ठ का भी नहीं है। यह उपन्यास आम पाठक तक कैसे पहुंचेगा? आम पाठक या तो दो-तीन रुपये का उपन्यास खरीदता है या वास पैसे प्रति चौबीस घंटे के हिस्से से किराये पर लेकर उपन्यास पढ़ता है। अभी हमारा शिक्षित समाज इतना सुसंस्कृत भी नहीं है कि अपना निजी पुस्तकालय विकसित करने में गर्व अनुभव करें। समकालीन लेखकों को तो अबसर अपनी किताबें खुद ही छापनी पड़ती हैं, उनके

पास प्रचार-प्रसार की न तो सुविधाएँ हैं न समय ही। इसलिए समकालीन रचनाएँ एक बहुत सीमित पाठक वर्ग तक ही पहुँच पाती हैं।

लाखों की संख्या में छपने वाली सेठाश्रित पत्रिकाएँ भावुकतापूर्ण रचनाएँ छापती हैं। इनमें छपने वाली कविताएँ एक ठण्डी मिठास लिये होती हैं। अधिकांश कहानियाँ प्रेम या स्त्री-पुरुष सम्बन्धों पर आधारित पारिवारिक कहानियाँ हैं। नये तेवर वाली तेज रचनाएँ छापने से ये पत्रिकाएँ कतराती हैं। 'धर्मयुग' ने डॉ. शिवप्रसाद सिंह का 'गली आगे मुड़ती है' उपन्यास इसलिए छपा कि उसमें सिनेमाई का माछा खूब है। गोविन्द मिश्र की 'अन्तःपुर' कहानी उसमें इसलिए छपी कि वह नववामपंथ के खिलाफ बोलती है। सेठाश्रित पत्रिका के सम्पादकीय विभाग में काम करने वाले मंगे मिश्र ने एक बार मुझे बताया था कि सरकार के खिलाफ तो फिर भी कुछ छाप सकते हैं, मगर पूंजीपतियों के खिलाफ तो कुछ भी नहीं छाप सकते। इसका सीधा-सा अर्थ यही है कि व्यापक रूप से पढ़ी जाने वाली पत्रिकाएँ एक खास ढर्रे की रचनाएँ ही पाठको तक पहुँचाती हैं जिनसे उन्हें अधिक लाभ होता है। स्वयं धर्मवीर भारती ने अपनी 'मुनादी' कविता को 'धर्मयुग' में नहीं छपाया, 'कल्पना' में छपाया। क्यों? 'धर्मयुग' में कविता छपती तो ज्यादा पाठकों द्वारा पढ़ी जाती। मगर यही तो इन सेठाश्रित पत्रिकाओं का छल है। साहित्यिक और श्रमजीवी पत्रिकाएँ तो वैसे ही साधनहीन होती हैं और उनका प्रसार आम पाठक तक नहीं हो पाता।

इधर सेठाश्रित पत्रकारिता ने आम आदमी के दर्द को उभारने वाली कहानियों को प्रथम देने का शोर भी मचाया है मगर वहाँ भी एक गहरा छल है, जब इस बँदर के नीचे छपने वाली अथवा उसका उपहास करने वाली कहानियाँ पाठकों के समक्ष आ रही हैं। वह कौनसी नयी मानसिकता है जो ऐमे नायक की प्रतिष्ठा करती है जो अकारण ही घर से भाग जाता है और जब उसका ताऊ उसकी सगी बहन का रिश्ता तय कराने के लिए नायक के पास जाता है तो नायक बजाय अपनी बहन और ताऊ की मदद करने के उन्हें रिश्ते में बिठाकर लडके वाले के घर भेज देता है और स्वयं जल्दी ही पहुँचने की कहकर पलायन कर जाता है, अथवा ऐसे अफसर नायक की मूर्ति पेश करता है जो रेल में दूसरी सवारियों के हाथों अपने पिता को अपमानित होते देखती है और अन्ततः काशीघाट पर बूढ़ और असहाय पिता को छोड़कर राहत की सांस लेती है, अथवा उस गंर जिम्मेदार पात्र को सामने लाती है जो जीवन संघर्षों से जूझती अपनी बहन के शरीर से आय करने के विचार से प्रसन्न होता है। यदि ये पात्र जीवन की जटिल संघर्षमय स्थितियों से जूझते हुए अमानवीय स्थितियों को प्राप्त करते तो बात फिर भी समझ में आ सकती थी, मगर यहाँ तो नायक जीवन की जटिलताओं से पलायन करने की तरकीबें सोच रहे हैं। इस मानव विरोधी मूर्तियों से समकालीन लेखन के प्रति संदेह होना गलत तो नहीं है, मगर इनके कहानीकार सचित्र छप रहे हैं, एक छल का अंग बन रहे हैं।

डॉ. राममनोहर लोहिया ने एक बार कहा था कि हिन्दी को देश के कोने-कोने तक पहुंचाने का श्रेय हिन्दी फिल्मों और गांधीजी को है। निश्चय ही फिल्म आज का सबसे प्रभावशाली जन-माध्यम है। इधर हिन्दी की साहित्यिक कृतियों को फिल्माने की लहर आयी है। मगर वहां भी जीवन के प्रति सच्ची और ईमानदार रचनाओं को स्थान नहीं मिलता। वहां हल्के प्रभाव वाले पारिवारिक उपन्यासों को ही चुना जाता है या फिर जो लोग तिकड़म-भिड़कर वहां पहुंच जाते हैं। ताज्जुब तो सन्न होता है जब हम पाते हैं कि '27 डाऊन' जैसी मानव प्रतिभा को कलंकित करने वाली फिल्म को राष्ट्रीय पुरस्कार मिल जाता है। यह प्रवृत्ति और देखी जा रही है कि हिन्दी के कथाकार फिल्मों को दृष्टिगत रखते हुए कथाओं की रचना करने में लगे हैं। आकाशवाणी की स्थिति भी दयनीय है, क्योंकि आकाशवाणी के साहित्यिक प्रसारण निहायत बोदे हैं और उनमें समकालीन लेखन को स्थान मिल ही नहीं पाता अतः फिल्म और आकाशवाणी दोनों ही माध्यम समकालीन लेखन से दूर जाते हैं।

यह नहीं कि पाठक से दूरी बढ़ाने के लिए समकालीन लेखन जिम्मेदार ही नहीं है। कई बार तो समकालीन और आधुनिकता की हीस में लेखक प्रयोग के नाम पर चौकाने वाली रचनाएं देते हैं अथवा गैर-सामाजिक चेतना वाली रचनाएं। समकालीन रचनाओं की अर्त्तमूला और अस्पष्टता पाठक को उससे दूर रखने में सहायक होती है। समकालीन लेखन अक्सर साहित्यिक गुटबन्दी की वैसाखियों पर चलकर स्थापित होने की चेष्टा करता है। पत्रिकाओं में साहित्यिक किलेबन्दी का शोर रहता है जिससे आम पाठक का कोई लेना देना नहीं। आम पाठक तो केवल रचनाएं पढ़ना चाहता है, उसे इस लपफाज-रणनीति से क्या लेना देना। शक्ति और विद्रोह के नाम पर समकालीन लेखन ने कई बार प्रतिपक्ष के नारों और गालियों को रचना के रूप में पेश करने की चेष्टा की है। कविता में अमूर्त्तता को बेहद प्रथम मिला है तथा दुर्लभ, अस्पष्ट तथा विचित्र विम्बों ने कविता को या जटिल बनाया है अथवा विरोध स्वर के नाम पर बयानवाजी ने उसे भाषण के निकट पहुंचाया है। कभी-कभी तो कविताएं नेताओं के भाषण लगने लगती हैं। इन सारे प्रयत्नों ने पाठक के मन में समकालीन लेखन के प्रति अरुचि का भाव पैदा किया है। ऐसी भी स्थिति आयी है कि समकालीन लेखन ने रचना की धुनियादी शतों को ही भुठलाने की चेष्टा की है, जैसे पिछले दशक में लेखन में 'कण्टेंट' को लेखकों-समीक्षकों ने जरूरत से ज्यादा अहमियत दी है, परिणामस्वरूप भाषा और शिल्प की दृष्टि से लेखन अपेक्षित ऊंचाइयों को प्राप्त नहीं कर सका है।

एक बात और कहना चाहूंगा कि आम पाठक को समकालीन लेखन तभी आकृष्ट कर सकता है जबकि वह आम आदमी की भाषा को पकड़ने की चेष्टा करे और आम जीवन के मुहावरे को ग्रहण करे। इसलिए आज के लेखन की सबसे प्रमुख

28/परिवेश की चुनौतियाँ और साहित्य

जरूरत उस भाषा की तलाश है जो उसे ग्राम आदमी से सीधे जोड़ सके। संक्रान्तिकाल में लेखक के लिए ग्राम आदमी की भाषा का स्वीकार और भी जरूरी हो जाता है।

ग्राम पाठक और समकालीन लेखन के बीच संवादहीनता की कुछ स्थितियों का मैंने जिक्र किया। आवश्यकता ऐसे मंच की है जो इस फासले को पाटे और समकालीन लेखन के प्रति ग्राम पाठक की उदासीनता दूटे। यह जरूरी हो गया है कि लेखन ड्राइंगरूम तथा गोष्ठियों का विषय ही न होकर चौराहे की चर्चा का विषय बने।

सैक्स, सैक्स-एक्ट तथा साहित्य

कला का संदर्भ में श्लीलता-अश्लीलता का विवाद अत्यन्त प्राचीन है। सामाजिक भ्रष्टाचारों में विश्वास रखने वाले चिन्तकों ने सदैव कला में अश्लील चित्रणों का विरोध किया है तथा काव्य में 'यौन-चित्रण' को सामाजिक-सीमाओं में रखने का पक्ष लिया है। किन्तु अब श्लीलता-अश्लीलता के विवाद को ही बेकार माना जाने लगा है तथा कलाकार के लिये किसी प्रकार की सीमाओं की स्वीकृति बेमानी हो गई है। यौन-चित्रण के पक्षधरों का कहना है "सैक्स अब कोई समस्या नहीं रही। "सबके लिये चाय एक सहज धर्म है जिस पर न विचार करना जरूरी न सोचना। यह समाज के दैनिक जीवन का एक अंग है। 'भारत की देह' भी इतनी ही सहज सुलभ कमोडिटी होनी चाहिए। "..... 'सम्भोग' नामक चीज चाय की तरह ही सहज सुलभ हो जाएगी और साहित्य में उसका जिक्र फिर एय्याशी के रूप में नहीं होगा।" बात बिलकुल ठीक लगती है। रचनाकार अपने लिये सामाजिक भ्रष्टाचारों के बन्धन स्वीकार कर साहित्य सृजन की स्वाभाविक एवं अबाध प्रक्रिया में अवरोध क्यों पैदा करे ? वैसे भी रचना-प्रक्रिया के दौरान रचनाकार का मानस पूर्ण मुक्त होता है— श्लीलता-अश्लीलता, नैतिकता-अनैतिकता जैसे दायरे उसके समक्ष नहीं होते। जब मानव की अन्य सभी प्रवृत्तियाँ किसी भी सीमा तक साहित्य में अभिव्यक्ति पा सकती हैं तो सैक्स की अभिव्यक्ति के लिये ही सीमा निर्धारण की बात क्यों उठे ? अन्य प्रवृत्तियों की तरह सैक्स की अभिव्यक्ति भी उस सीमा तक हो जहाँ वह स्वायत्त की तरह सहज सुलभ लगने लगे।

सैक्स के खुले चित्रण के कारण 'जिन कथाओं को अप्रामाणिकता का सट्टि-फिकेट मिला है उसका कारण यही है कि 'सम्भोग' वहाँ चाय जितना ही सहज है।' देखने में यह कथन पूर्ण रूप से सही लगता है। कमलेश्वर के दुराग्रह-पूर्ण विरोध से भी मैं सहमत नहीं हूँ। कोई दिक्कत नहीं यदि अन्य प्रवृत्तियों की तरह 'यौन' को भी कथाओं में पूरी छूट के साथ अभिव्यक्ति मिले, किन्तु किसी भी भाव का

रचना में आकलित होने का अर्थ होता है उस भाव का विस्तार, पाठक के साथ तादात्म्य ।

संक्स मनुष्य की विचित्र एवं घोर वैयक्तिक क्रिया एवं प्रवृत्ति है । जब किसी कथा में इसका खुला चित्रण होता है तो क्या उसका तादात्म्य समष्टि के साथ हो जाता है ? 'चाय' की तरह सहज मानकर चलने वाली कथाओं में अभिव्यक्ति मंम का पाठक के साथ किस स्तर पर साक्षात्कार होता है ? इन प्रश्नों का उत्तर खोजने पर यौन (Sexuality) तथा यौन-क्रिया (Sex-act) दो शब्द स्वतः ही अलग हो जाते हैं । यौन या काम मानव की मूल प्रवृत्ति है और इसके प्रयोग से किसी भी भाषा का साहित्य घचित नहीं रहा है तथा इसके लिये सीमा-निर्धारण का प्रश्न भी नहीं उठा है । किन्तु विवाद तो 'यौन-क्रिया' या 'योनि' के चित्रणों को लेकर उठता है जहाँ यौन का प्रयोग मात्र योनि तक सीमित रह जाता है और इसको 'सम्भोग' तक ही देखा जाता है ।

जब किसी कथा के पात्र जरा सी बातचीत के पश्चात् सम्भोग रत हो जाते हैं और लेखक उस क्रिया का विस्तारपूर्वक बर्णन करने में रस (चटखारे) लेने लगता है, तो वहाँ यौन न होकर योनि ही चित्रण का लक्ष्य होती है । लेखक उन स्थितियों की तलाश में रहता है जिनमें वह अपने पात्रों को अधिक से अधिक सम्भोगरत रख सके । इन योनि-चित्रणों का पाठक के साथ किस रूप में साक्षात्कार होगा ? पहले यह भी समझ लेना चाहिए कि इन कथाओं के लिए 'स्त्रीदेह' एक 'कमोडिटी' तो है, ही साथ में साहित्य-सृजन का एक महत्वपूर्ण प्रेरक है । जब पाठक पर इन रति-प्रसंगों की प्रतिक्रिया की बात सोचते हैं तो कह सकते हैं कि शारीरिक उत्तेजन कथाओं में चित्रित संकम का कार्य हो सकता है । किन्तु यह भ्रम है क्योंकि नारी देह की सारी सम्भावनाओं को मनुष्य ने जान लिया है, इसलिये चाहे नये से नये ढंग से स्त्री-रति का चित्रण किया जाए पाठक के मन में एक भी अतिरिक्त तरंग नहीं उठेगी । स्त्रीदेह की कमोडिटी मानकर सम्भोग का सहज चित्र मनुष्य के उस प्रास का बेहद गया गुजरा चित्रण है जिसे मनुष्य ने विलक्षणता से भोगा है । पाठक के लिये उसके चित्रण में न कोई नवीनता होती है और न विलक्षणता ही, उलटे वह पाठक को उस प्रोटेस्ट से विमुक्त करता है जिसकी भाज भारत में आवश्यकता है और बौद्धिक स्तर पर यह प्रोटेस्ट होनी चाहिए । सम्भोग हमारे लिये कोई ऐसी वस्तु नहीं है जिसका समष्टिगत बोध सम्भोग-चित्रणों को मढ़कर हो सके । 'स्त्रीदेह' देह रूप में तो कमोडिटी ही रही है और वास्तविक जीवन में स्त्री-देह को मनुष्य ने मन चाहे ढंग से प्रयुक्त किया ही है । किन्तु स्त्रीदेह के दावतनामों में-साहित्य का दावतनामा शामिल नहीं है, जीवन अपने आप में नैतिक-अनैतिक, नियमित-अनियमित घटनाओं का केन्द्र है किन्तु साहित्य उस सारे जीवन को ज्यों का त्यों ग्रहण नहीं

करता। साहित्य का कार्य जीवन के वास्तविक रूप को ज्यों का ज्यों ग्रहण करना नहीं है। इसके अतिरिक्त हमें यह भी स्वीकार कर लेना चाहिए कि 'स्त्रीदेह' अकेली साहित्य की विलक्षण शक्ति को धारण करने में समर्थ नहीं हो सकती। हम केवल योनि तक साहित्य की धारा को सीमित नहीं रख सकते। योनि साहित्य का सर्वस्व नहीं हो सकती।

प्रायः पश्चिमी साहित्य में हुए योनि के प्रयोग के आधार पर हमारे लेखक संज्ञ एकत के चित्रण को जस्टिफाई करने की कोशिश करते हैं। अंग्रेजी कथा-साहित्य में भी संज्ञ का चित्रण संघर्षों के दौरों से गुजर चुका है, प्रारम्भ में कथाकारों ने संज्ञ का प्रयोग एक प्रवृत्ति के रूप में ही किया। विक्टोरियन कलाकारों के बारे में तो यह कहा जाता है कि वे 'प्रेम' की बातें तो बहुत करते रहे किन्तु 'संज्ञ' को नहीं जान पाए। बाद में ब्लेक ने संज्ञसुअल्टी का प्रयोग मानव स्वच्छन्दता, शक्ति एवं प्रसन्नता के लिये किया, गटे में यह प्रकृति की अथेरी शक्तियों की शीघ्र संकेत करती है, वाल्जाक ने इसे अहं, इच्छा शक्ति, महत्वाकांक्षा के रूप में अभिव्यक्ति दी; हार्डी के 'जूड' उपन्यास में तो एक काम-अनुक्त स्त्री लिडकी से क्रुद जाती है। महात्मा संज्ञ को मानव की एक प्रवृत्ति के रूप में स्वीकार कर चित्रण किया गया किन्तु आगे चलकर जार्ज मूर के 'ईस्थर वाट्स' ने तो हंगामा ही खड़ा कर दिया, जोला के प्रकाशक को जेल हो गयी, फ्रांस तथा जर्मनी में ऐसी कथाओं को कानूनन दवाने का प्रयास किया, स्केण्डीनेविया में इवसन को भी संघर्ष करना पडा, 'लेडी नैटरलीज लवर' को बड़े संघर्ष के बाद सार्वभौमिकता मिली। (जबकि यह उपन्यास पूंजीवाद पर एक गहरा ध्यय है।) 'लोलिता' पर प्रतिबन्ध लगा। यह ठीक है कि विरोध आज भी उतना ही तीव्र है जितना पहले था।

इसके अतिरिक्त पश्चिम में नैतिकता सम्बन्धी मान्यताओं में परिवर्तन का सम्बन्ध राजनैतिक एवं सामाजिक आन्दोलन से जुडा हुआ था। प्रथम विश्व युद्ध के पश्चात् यह आन्दोलन आया जब नयी-पीडी ने विक्टोरियन विचारों को अस्वीकार कर दिया। पश्चिम में आए परिवर्तन का अन्तर काफी गहरा है। कभी तो एक-स्काट. फिजरल्ड ने माताओं को सावधान किया कि उनकी पुत्रियां चुम्बन व्यापार में न पड़ें किन्तु अपनी पुत्रियों के चुम्बन-अभ्यस्त होने पर वही माताएं आज २५% होती हैं। अमेरिका में तो यहां तक कहा जाने लगा कि अगला कदम २५% सम्भोग दिखाता ही होगा। डॉ. ग्राहम बी. ब्लेन ने तो यह भी अनुमान लगाया कि गत 15 वर्षों में प्रेजुएशन से पूर्व ही सम्भोग का अनुभव कर लेने वाले लोगों की संख्या 50% से 60% तथा लड़कियों की संख्या 25% से 40% हो गई है। ब्लेन ने तो यह भी पाया है कि रेडविलफ की युवतियां यह अनुभव कर लेने से पूर्व-सम्भोग-त्रिया-व्यापार कष्टदायक है जब करना ही है तो 11५५५

करें ? किन्जे रिपोर्ट तथा अन्य अध्ययनों ने यह पुष्ट कर दिया है कि अमेरिका के अधिकांश युवक तथा कम से कम आधी युवतियां शादी से पूर्व ही सम्भोग किए होती हैं ।

किन्तु यह स्थिति भी साहित्य में सैक्स-एक्ट के चित्रण को जस्टिफाई नहीं करती तथा अमेरिका जैसे देश में भी ऐसे चित्रणों की भर्त्सना ही की जाती है । अमेरिका के समाजशास्त्री डेविड रीजमैन ने तो यह सिद्ध करने की कोशिश की है बीस वर्ष के युवक अब भी युवतियों को वस्तु न मानकर 'मानव' ही मानते हैं । बौद्धिक स्तर पर इन सब बातों का वहां प्रथम नहीं मिलता । हिन्दी कथाओं में सम्भोग के चित्रण खूब खुल कर आ रहे हैं । ये चित्रण लेखक के भस्तिष्क के गढ़े गढ़ाए हैं जो पश्चिमी अनुकरण में चित्रित किये जाते हैं । इसलिये ये अप्रामाणिक लगते हैं ।

मैं इस बात को स्वीकार करता हूँ कि कलाकार स्वतन्त्र होता है किन्तु उसकी स्वतन्त्रता का प्रयोग समाज से सड़े-गले को निकाल फेंकने के लिये होना चाहिए । पश्चिम में सैक्स चित्रण का विरोध इस बात को तो सिद्ध करता ही है कि साहित्य का सम्बन्ध कहीं न कहीं सामाजिक शालीनता से जुड़ा हुआ है । निश्चय ही काम-भावना तथा काम साहित्य के महत्वपूर्ण प्रेरक रहे हैं और रहेंगे किन्तु सम्भोग के उन्मुक्त चित्रण से समस्या पैदा होती है । सैक्स कोई अनैतिक या गैर कानूनी चीज नहीं है किन्तु कथाओं के लिये यह एक सस्ता कच्चा माल भी नहीं है । वर्नाडें शा के शब्दों में "साहित्य वह छिद्र नहीं है जिसमें होकर अमुक्त लोग शरीर की दावतों पर भ्रमक सकें ।"

कविता का स्थापत्य : बहस के नये आयाम

कविता आदमी का आदिम राग है। मनुष्य के विकास के साथ-साथ जब हम भाषा के समानान्तर विकास को देखते हैं तो हमें कवि पहले और दार्शनिक बाद में दिखायी देता है। कविता अभिव्यक्ति की सबसे महत्वपूर्ण, सूक्ष्म तथा केन्द्रीय विधा है। यदि ऐसा न होता तो विश्व की हर भाषा के साहित्य का इतिहास कविता से (वह भी लयात्मक कविता से) प्रारम्भ न होता। भाषा का पद्य से गद्य की ओर विकास-प्रवाह इस बात को प्रमाणित करता है कि आदमी के मन की बुनियादी वनावट लयात्मक है। साहित्य के जो रूप शब्द से सम्बद्ध हैं, उनमें कविता का अनुशासन सबसे गम्भीर, वारिक और श्रमसाध्य होता है। कविता ही वह विधा है जिसमें रचनाकार को न तो एक भी शब्द के अपव्यय की छूट है और न एक भी शब्द के गलत प्रयोग की। इसलिए कवि-कर्म बहुत सरल भी नहीं है। पर कविता बराबर लिखी जाती रही है और इधर तो खूब ही लिखी जा रही है। कहीं 'कविता को वापसी' ने कवियों के लिये प्रगति क्षितिज खोले हैं तो कहीं कविता की विपरीत प्रकाशकों को एक नयी प्रतियोगिता के मैदान में लाकर खड़ा कर दिया है। औद्योगीकरण के इस युग में कविता का उत्पादन भी व्यापक पैमाने पर हो रहा है और इस उत्पादन को विकार बनाने के लिए चर्चावाजी (विज्ञापनवाजी) भी खूब हो रही है। उत्पादन के क्षेत्र में एक बात यह देखने को मिलती है कि उत्पादित वस्तु तो कमोवेश वही रहती है, पर विज्ञापन के भ्रन्दाज रोज बदल जाते हैं। किन्तु कविता-उत्पादन का दुर्भाग्य यह है कि हिन्दी में लिखी जा रही 'एक ही कम्पोजिट कविता' तो है ही, उस पर होने वाली चर्चा भी धूम फिर कर एक तरह की समीक्षा ही होती है। पिछले दशक के चर्चित किसी भी काव्य संग्रह को उठा लीजिये और उस पर लिखी गयी समीक्षाओं को पढ़ जाइये—समीक्षा के दो तेवर स्पष्ट रूप से सामने आ जायेंगे—एक के अनुसार तो वह कविता ही नहीं होगी जबकि दूसरे के अनुसार वह 'समय की शिला पर खुद नंगा दस्तावेज' होगी। कविता-एजेन्सियों के

साथ समीक्षा एजेन्सियां भी इस व्यापारिक दौड़ में अपनी भूमिका बढ़ा कर रही हैं।

यदि हम पिछले दौर के साहित्य-इतिहास पर दृष्टिपात करें तो यह तथ्य सामने आ जाएगा कि जितना घपला हिन्दी कविता में हुआ है उतना अन्य किसी विधा में नहीं हुआ। इसका कारण शायद कविता के रूप के प्रति कवियों की असावधानी में है। इस असावधानी की ओर काव्य-समीक्षा में तो कम से कम ध्यान दिया गया है। इसके प्रमाण देने की आवश्यकता नहीं है कि काव्य-संकलनों पर होने वाली चर्चाएं प्रायः व्यक्तिगत राग-द्वेष से प्रेरित होकर लिखी जाती हैं। यह बात भी तथ्य है कि काव्य-समीक्षा का प्रमुख स्वरें कथ्य से कथ्य तक की यात्रा रहा है। सारी चर्चा कविता के कथ्य को लेकर होती रही है। यह तर्क भी अपने आप में लुभावना लगता है कि शिल्प तो कथ्य में से ही निकलता है, इसलिये शिल्प की चर्चा को महत्व क्यों दिया जाए। जिन्होंने शिल्प की चर्चा गम्भीरता से की है उन्हें कलावाद के अपराध में रूपवादी घोषित कर दिया गया है। कविता में सब कुछ कथ्य ही है, इस तथ्य को अधिसंख्य कवियों ने अमिट रेखा मान लिया है और वे धडाधड़ कुछ न कुछ लिख रहे हैं जिस पर कविता का लेबिल लगाकर बाजार में फेंका जा रहा है।

कविता के स्थापत्य को लेकर न कवियों को चिन्ता है न समीक्षकों को। माना स्थापत्य कथ्य से अलग नहीं है, पर, कथ्य के साथ तो होगा ही। बिना मुकम्मल स्थापत्य के कोई कथ्य रचना नहीं बन सकता। ताजमहल सफेद संगमरमर का बना है पर सफेद संगमरमर का हर डेर ताजमहल नहीं हो सकता। ताजमहल इसलिए ही सुन्दर नहीं है वह संगमरमर से बना है और उसके साथ शाहजहाँ और मुमताज के प्यार की कहानी जुड़ी हुई है, बल्कि इसलिए भी सुन्दर है कि उसका स्थापत्य अद्भुत है।

कविता सम्बन्धी चर्चा में समीक्षक कवित्तों के स्थापत्य पर कम से कम बात करते हैं। मुझे तो यह भी लगता है कि इधरे के चर्चित कवि कविता के स्थापत्य के बारे में न तो जागरूक हैं न स्पष्ट। इसलिए कविता में बराबर एक इकहरापन बना हुआ है। क्या कारण है कि समीक्षक मुक्तिबोध की कविताओं की भिन्न-भिन्न व्याख्याएँ करने में सफल हो जाते हैं? क्योंकि मुक्तिबोध कथ्य के साथ-साथ उसके स्थापत्य के बारे में पूरी तरह जागरूक हैं। इसीलिये वे 'वस्तु और रूप' को लेकर चार कोशों से कविता के स्थापत्य की गम्भीर चर्चा करते हैं।

कविता के स्थापत्य पर बात करने से पहले, हमें एक बात साफ तौर से समझ लेनी चाहिए कि कोई रचना कविता कब होती है? और उसके स्थापत्य पर तभी

बात हो सकती है जब वह कविता हो। कविता की अन्तिम तथा मुकम्मल परिभाषा देना तो कठिन काम है किन्तु यह तय है कि कविता किसी जीवन-स्थिति में पाठक को रागात्मक रूप से भागीदार बनाकर उसे किसी जीवन-मूल्य से जोड़ती है। कविता के लिये संवेदना उसका मूल तथा जीवन-मूल्य उसका नतीजा होना चाहिये। कविता के कतिपय उदाहरणों से हम इस बात को समझें : गत वर्षों के चर्चित कवि है— अरुण कमल। उनकी एक प्रसिद्ध (?) कविता है—‘खबर’, जो इस प्रकार है :
 अखबारों में खबर थी :/कैलीफोर्निया की एक कुतिया ने तेरह बच्चे एक साथ जने।
 अखबारों में खबर थी :/युवराज ने कंगालों में कम्बल बाँटे/अखबारों में खबर थी :/
 विश्व सुन्दरी का वजन 31 किलो है/अखबारों में खबर थी :/प्याज बड़ा गुणकारी होता है।
 अखबारों में खबर थी :/राजनेता ने दाढ़ी मुँडायी/एक खबर जो कहीं नहीं थी/किशता गौड़ को फाँसी हो गयी। एक खबर जो कहीं नहीं थी/भूमैया को फाँसी हो गयी। (अपनी केवल धार, पृ. 18) मगर यह रचना कविता नहीं है क्योंकि यह रचना किशता गौड़ और भूमैया की फाँसी के दुष्कर्म के साथ पाठक को नहीं जोड़ पाती। वह संवेदना के स्तर पर किशता गौड़ और भूमैया की संघर्षशीलता से पाठक को नहीं जोड़ती। पाठक के मन में इन दोनों के प्रति कोई हस्तचल पैदा नहीं करती तथा इस घटना को वह किसी जीवन-मूल्य में नहीं बदल पाती। (यह रचना-मृज्ज प्रक्रिया से गुजर कर एक जीवन-मूल्य नहीं बनती।) इन पंक्तियों को पढ़ने के बाद किशता गौड़ और भूमैया की फाँसी को लेकर पाठक के मन में व्यवस्था के प्रति आक्रोश जागना चाहिये वह नहीं जग पाता, अन्याय को मिटाने की जो ललक पैदा होनी चाहिए वह नहीं होती। यह एक खबर मात्र रह जाती है। ‘तु कोई चोरी का डर न कोई धोखा। दरवाजे पर लगा हो जब हैरिसन का ताला’ विज्ञापन की इन पंक्तियों में तुरु भी है, लय भी है किन्तु ये पंक्तियाँ भी कविता नहीं हैं क्योंकि पाठक के मन में वे न तो कोई बेचैनी पैदा करती हैं न उसे किसी जीवन-मूल्य से जोड़ती हैं। यही हाल ‘खबर’ कविता का है जिसके बरगुस्त में नौगाजू के दो पंक्तियाँ रखना चाहेंगे :

बीत गयी सर्दी बीत गया माघ
 रानी के खसम ने मारा है बाघ ॥

ये पंक्तियाँ भी खबर ही देती हैं किन्तु ये पंक्तियाँ ‘खबर’ की भाँति कविता बनती हैं। यहां ‘रानी के खसम’ शब्दों के प्रयोग से एक नयी तथा उच्चकोटि की व्यंजकता आ गयी है। यह कविता पाठक को झकझोरती है और ‘रानी के खसम’ के प्रति घृणा भाव भी पैदा करती है। शोषक के प्रति पाठक के मन में घृणा पैदा होना उमका एक मूल्य से जुड़ना ही है। जिस समाज में सर्दी से मरने वाले लोगों को कोई नहीं धुँधता वहाँ रानी के खसम का बाघ मारना एक महत्वपूर्ण ममाचार

वन जाता है। इन पंक्तियों को पढ़ने के बाद पाठक के मन में समाज के वैपम्य के प्रति गहरा क्षोभ पैदा होता है। इसलिए ये दो पंक्तियां सहज ही कविता वन जाती है जबकि 'खबर' ऐसा काम नहीं कर पाती। हरियाणा के अनपढ़ गायक के मुख से मुझे ये पंक्तियां सुनने को मिली—

1. भजनलाल विश्नोई, तूने विजली कंठ लुकोई,
2. बंसीलाल तेरे राज मे गधे चूरमा खां।

ये दोनों उदाहरण भी कविता की फोटि में आ जाते हैं, अपने सारे अनपढ़ स्थापत्य के बावजूद। उनमें सपाटबयानी भी है और व्यवस्थागत जड़ता पर सीधा और तीखा प्रहार भी। 'विजली का लुकोना' और 'गधों का चूरमा खाना' पाठक को सहज ही व्यवस्था में व्याप्त अष्टाचार का आभास करा देते हैं।

जब यह चर्चा होती है कि साहित्य के अपने भी मूल्य होते हैं तो कुछ विद्वान विदक जाते हैं और कहते हैं कि जीवन और साहित्य के मूल्य तो एक ही होते हैं। किन्तु हमें यह समझ लेना चाहिए कि साहित्य जीवन को कथ्य के रूप में बहन करने वाला एक अलग अनुशासन है और उसके स्थापत्य सम्बन्धी अपने मूल्य होते हैं। किसी रचना की सर्जना में जित तत्वों की भूमिका होती है वे इस प्रकार हैं—1. रचनाकार की प्रतिभा, 2. रचनाकार की दृष्टि, 3. अभिव्यक्ति के औजार तथा उन्हें प्रयोग करने का रचनाकार का ज्ञान और औजारों पर उसका अधिकार, 4. कला-संस्कृति की विरासत का गहरा ज्ञान, 5. परिवेश के साथ रचनाकार का आत्मीय रिश्ता। सच्ची तथा ईमानदार रचना इन सभी तत्वों का समन्वित परिणाम होती है। कविता की रचना में इनमें से कौन से तत्व की भूमिका ज्यादा महत्वपूर्ण होती है, यह प्रश्न विशेष अर्थ नहीं रखता किन्तु यह तय है कि कवि का अभिव्यक्ति के औजारों पर पूर्ण अधिकार जरूरी है क्योंकि ये औजार ही कविता के स्थापत्य को तय करते हैं, 'जिस तरह से एक मजदूर जिसका अपने औजारों पर, अपने साधनों पर अधिकार नहीं है, या तो अपने को जख्मी कर लेगा या अपने कारोबार में कोई खराबी पैदा कर लेगा, वह मशीन ठीक से नहीं चलेगी। उसी तरह में एक लेखक भी, अगर अपने साधनों पर उसका अधिकार नहीं है तो उसी सीमा तक जिस सीमा तक उसका अधिकार नहीं है, खराबी पैदा करेगा।' (शमशेर बहादुरसिंह—गतिशील कविता का फार्म, आलोचना 21, पृ 43) इसलिए एक सक्षम कवि के लिए आवश्यक है कि अभिव्यक्ति के साधनों पर उसका पूर्ण अधिकार हो और उसे उनकी गहरी जानकारी हो।

जीवन गतिशील है इसलिए कविता का कथ्य भी गतिशील होता है। कथ्य के परिवर्तन के साथ ही उसकी अभिव्यक्ति के उपादान भी बदल जाते हैं। अपनी

रचनाओं को ताजा और प्रभावशाली बनाने के लिए रचनाकार नये स्थापत्य माध्यमों की खोज करते रहते हैं। इसके लिए कभी वे शास्त्र की ओर जाते हैं तो कभी लोक-जीवन की ओर। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने इतिहास में इस तथ्य की ओर संकेत किया था, 'जब पंडितों की काव्य-भाषा स्थिर होकर उत्तरोत्तर आगे बढ़ती हुई लोकभाषा से दूर पड़ जाती है और जनता पर प्रभाव डालने की उसकी शक्ति क्षीण होने लगती है तब शिष्ट समुदाय लोक भाषा का सहारा लेकर अपनी काव्य परम्परा में नया जीवन डालता है।' (हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ. 670) शुक्ल जी का यह कथन भाषा से इतर अभिव्यक्ति के अन्य औजारों के सदर्थ में भी सही है।

हिन्दी कविता की समूची विकास-यात्रा पर दृष्टिपात करें—हिन्दी कवियों को स्थापत्य के उपादान या तो संस्कृत काव्य-शास्त्र से मिले या लोकजीवन से। भक्तिकालीन कविता कथ्य तथा शिल्प दोनों दृष्टियों से अपनी ऊंचाई पर है। भक्त कवियों ने संस्कृत काव्य-शास्त्र परम्परा तथा लोकजीवन दोनों से स्थापत्य के उपादान चुने। तुलसी ने दोहा-चौपाई के भीतर रामकथा का प्रबन्ध खड़ा किया जबकि सूर ने पदों के स्थापत्य के माध्यम से कृष्ण तीला का गायन किया। इन दोनों ही कवियों ने परम्परा तथा लोकजीवन से काव्य-उपादान लेकर काव्य को पूर्णता प्रदान की। 'रामचरित मानस' की लोकप्रियता राम, भरत, लक्ष्मण जैसे उदात्त-जीवन मूल्यों से समन्वित चरित्रों में तो निहित है ही, शिल्प के स्तर पर सहज, सरल और लोकमानस के अनुरूप स्थापत्य व्यवस्था में भी है। कवीर का काव्य स्थापत्य की दृष्टि से अनगढ़ जरूर है किन्तु लोक जीवन से ग्रहण किए साधारण उपादानों के सार्यक प्रयोग ने कवीर के काव्य को एक नयी ताजगी प्रदान की है। यही नहीं कवीर ने गम्भीर दार्शनिक विचार को सीधे-सादे उपादानों से व्यक्त कर दिया है। ये पंक्तियाँ इस तथ्य का उदाहरण हैं—

जल में कुंभ कुंभ में जल है बाहर भीतर पानी
फूट कुंभ जल जलहि समाना यह तथ कही गियानी ।

आत्मा परमात्मा के एकत्व की इससे सरल व्याख्या और क्या हो सकती है ? मीरा को अपनी करुणा और कुंठा को वाणी देने के लिए पदों से उत्तम माध्यम नहीं मिला। संस्कृत के काव्यशास्त्र में तो स्थापत्य पर इतना जोर दिया गया है कि आचार्यों ने भावों के अनुसार छंद-व्यवस्था कर दी। रीतिकालीन कवियों ने अपनी समग्र शक्ति कविता के स्थापत्य को संवारने में लगा दी। किन्तु हमें यह न भूलना चाहिए कि स्थापत्य अपने भाष में कुछ नहीं है। 'साहित्य की अभिव्यक्ति वा माध्यम है भाषा। इसलिए साहित्य में कलात्मक सौन्दर्य लाने के लिए उम माध्यम पर ध्वि-कार प्राप्त करना आवश्यक है। लेकिन उस माध्यम को ही साध्य मानकर उसकी

कारीगरी में सिमट जाना बोरा रीतिवाद अथवा रूपवाद है।' (डॉ. नामवरसिंह इतिहास और आलोचना, पृ. 20) अतः कथ्य का महत्व तो निर्विवाद रूप से प्राथमिक है। रीतिकाल में विहारी के दोहों में यथ-तत्र कथ्य तथा स्थापत्य की बेजोड़ ऊंचाई मिलती है। घनानन्द, देव, सेनापति, भूपण यहां तक कि केशव में भी कथ्य और शिल्प का ऐसा सुन्दर योग मिलता है कि उनका कृतित्व थोड़ा काव्य की कोटि में आ जाता है।

आधुनिक काल तक आते-आते जीवन स्थितियां बदली। कविता कवियों के लिए स्वतन्त्रता आन्दोलन में भाग लेने का माध्यम भी बनी। रीतिकालीन इतिवृत्तात्मकता से मुक्त होकर कविता ने नये स्थापत्य माध्यम ग्रहण करने शुरू किये। भारतेन्दु, श्रीधर पाठक आदि कवियों ने ब्रजभाषा के स्थान पर खड़ी बोली को स्थापित करने का प्रयास किया। हरिऔध ने सायास प्रमाणित करने का प्रयास किया कि परम्परागत छंद विधान में उन्होंने तुक व्यवस्था को अवश्य बदला। आगे चलकर गुप्त, दिनकर जैसे कवियों ने उसकी सारी सहजता के साथ खड़ी बोली को काव्य-भाषा के रूप में प्रतिष्ठित कर दिया।

किन्तु कविता के स्थापत्य को बदलने का सबसे प्रमुख कार्य छायावादी कवियों ने किया। हमें यहां यह भी स्पष्ट रूप से समझ लेना चाहिए कि स्थापत्य भाव या विचार का होता है। भाषा और उसके समस्त उपकरण तो उस भाव या विचार के स्थापत्य को अधिक रखर तथा सुसंगत बनाने के लिए प्रयोग होते हैं। जो रचनाकार इनके प्रयोग में जितना दक्ष तथा सावधान होगा, उसकी प्रतिच्छाया उसकी रचना के सौन्दर्य पर अवश्य पड़ेगी। हर विधा का अपना अलग स्थापत्य होता है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के निबन्धों का सुगुम्फित शिल्प केवल भाषायी खिसबाड़ नहीं है बल्कि उनके गम्भीर चिन्तन का व्यवस्थाबद्ध निबन्धन है। उनके निबन्धों का स्थापत्य इतना सुगठित है कि यदि किसी वाक्य में से कोई भी शब्द हटा दिया जाए या उस शब्द का स्थानापन्न कोई भी शब्द रख दिया जाए तो पूरे प्रवाह को भटका सा लगता है। छायावाद युग से पहले तक छंदबद्धता हिन्दी कविता के स्थापत्य की प्रमुख विशेषता रही। किन्तु छायावाद तक आते-आते कवियों को लगने लगा कि परम्परागत छंद विधान अब उनकी संवेदना को व्यक्त करने में असमर्थ है। परिणामस्वरूप छायावादी कवियों ने कविता को छंद के बंधनों से मुक्त कर दिया। किन्तु कवि के लिए स्थापत्य के एक अनुशासन को तोड़ना भर काफी नहीं होता, उसे दूसरे तथा ज्यादा प्रभावशाली अनुशासन की व्यवस्था करनी पड़ती है। छायावादी कवियों ने अगर 'रजत के प्रास' तोड़े तो एक नये स्थापत्य को जन्म दिया। छायावादी कविता का स्थापत्य गीतात्मक है। किन्तु उन्होंने लोकजीवन में प्रचलित आल्हा, लावनी, धम्मर, चौताल जैसे छंदों को स्वीकार कर हिन्दी कविता

को नया छंद विधान प्रदान किया। 'छायावाद की मुख्य छंद प्रवृत्ति को देखने से पता चलता है कि इसका प्रेरणा स्रोत लोकजीवन है और उसी से बहुत कुछ उपकरण लेकर छायावादी कवियों ने तरह-तरह के छंद गढ़े' (डॉ. नामवरसिंह, छायावाद, पृ. 130) अकेले निराला ने अनेक शास्त्रीय रागों और लोकछंदों का प्रयोग अपने काव्य में किया। 'गीतिका' की भूमिका में उन्होंने घम्मार, रूपक, रूपताल, चौताल, तीन ताल, दादरा आदि को स्वीकार करने की प्रक्रिया का जिक्र किया है। किन्तु निराला को इतने भर से ही संतोष नहीं हुआ। उन्होंने राग-रागिनी वाले सयात्मक स्थापत्य को भी तोड़ा तथा कविता को छंद तथा तुक दोनों से मुक्त किया। उन्होंने छंदों के अनुशासन को क्यों तोड़ा इसकी विपद व्याख्या उन्होंने 'परिमल' की भूमिका में की है। किन्तु हमें यह साफ समझ लेना चाहिए कि छायावादी कवियों को भारतीय छंद विधान, शास्त्रीय संगीत तथा लोक संगीत की परम्पराओं की गहरी जानकारी थी। निराला ने छंद व्यवस्था इसलिए नहीं तोड़ी कि उन्हें इस व्यवस्था का ज्ञान नहीं था बल्कि इसलिए तोड़ी कि उनके अन्दर आवेग इतना प्रबल था कि छंदों की पुरानी सरणियों में उस आवेग को सम्हाल पाने की क्षमता नहीं थी। यह एक ठोस हकीकत है कि छायावाद काल में कवियों का मुक्त हृदय सदियों से रुंधी जनमानस की आशा-आकांक्षाओं को अभिव्यक्त कर रहा था। यह बात दूसरी है कि कुछ लोगो ने इसका गलत अर्थ लिया। निराला तथा उनके समकालीनों को परम्परागत छंद विधान, संगीत तथा लोक जीवन का गहरा ज्ञान था। महान व्यक्तित्वों की जीवन-भाकियों से गुजरने के बाद हमें यह आभास होता है कि जिन्होंने भी युगान्तरकारी कृतियाँ दी हैं, उनकी जड़ें अपने परिवेश तथा अपनी संस्कृति की विरासत में गहरी रही हैं।

किन्तु निराला द्वारा खोली गयी मुक्त छन्दता की राह ने परवर्ती कवियों को एक सरल सूत्र दे दिया। प्रयोगवादी कवियों ने इस सूत्र को पकड़ा और वे प्रयोग की राह पर चल पड़े किन्तु प्रयोगवाद की सीमा यह रही कि उसने स्थापत्य के परिवर्तन को साध्य मान लिया। प्रयोगवादी दायरे में आने वाली कविता में भाषायी तथा नये विम्बों की खिलवाड़ थी जिनकी जड़ें जीवन में नहीं थी। उनके पास एक वृत्तावृष्टी भाषा थी जिसका सम्बन्ध अनुभव की गहराई से नहीं था। श्रीकान्त वर्मा का यह कहना 'भाषा और अनुभव के अविभाज्य हो जाने के बाद ही कविता के प्रश्न शुरू होते हैं, (आलोचना-6, पृ. 57) तो ठीक है लेकिन जब वे यह कहते हैं, 'इन प्रश्नों को जिन पर छायावादी कवियों ने गौर नहीं किया, तारसप्तक ने उठाया' (वही) तो एक ऐतिहासिक तथ्य की गलत व्याख्या करते प्रतीत होते हैं। वस्तुतः कविता के कथ्य और शिल्प दोनों को जीवन पद्धति तय करती है। किसी भी कवि को ऊँचाई और गहराई इस बात से तय होगी कि उसने अपने परिवेश को कितनी आत्मियता के साथ आत्मसात किया है। उसकी जड़ें जिन्दगी में कितनी घंसी हुई हैं तथा अपने

सांस्कृतिक ज्ञान से सम्पन्न तथा उसके प्रति अनुरागपूर्ण सम्बन्ध रखते हुए अपने तात्कालिक जीवन से जो भी रचनाकार गहराई से वाबस्ता है उसे अभिव्यक्ति का संकट उसी अनुपात में कम होगा। हर मौलिक रचनाकार को अभिव्यक्ति के संकट से गुजरना पड़ता है और अभिव्यक्ति का संकट मूल रूप से एक सांस्कृतिक संकट है। मुक्तिबोध ने भी इस तथ्य को रेखांकित किया है, 'ध्यान में रखने की बात है कि कोई भी प्रतीक तभी तक भावोत्तेजना की शक्ति रखता है जब तक उसकी जड़ें सामाजिक सामूहिक अनुभवों में समायी हो, मात्र व्यक्तिगत धरातल पर तो हजारों प्रतीक सड़े किये जा सकते हैं' (मुक्तिबोध रचनावली, खण्ड 5, पृ. 41) प्रयोगवादी कवियों में जो कवि इस तरह की दृष्टि से सम्पन्न थे, वे ही कवि रूप में जीवित रह सके।

यदि प्रयोगवाद से लेकर आज तक की हिन्दी कविता की छन्दमुक्तता का वैज्ञानिक सर्वेक्षण किया जाए तो हम सहज ही इस निष्कर्ष पर पहुँच सकते हैं कि कविता के नाम पर काफी मात्रा में लघु गद्य लिखा गया है। छंद मुक्तता का अर्थ कविता का कोरा गद्य होना नहीं है। इस दृष्टि से कविता के स्यापत्य में परिवर्तन के मानक निराला थे। निराला के पास एक साफ जीवन दृष्टि थी तथा भारतीय संस्कृति में उनके ज्ञान और अनुभव की जड़ें बहुत गहरी थी इसलिए वे 'राम की शक्ति पूजा' जैसी भव्य रचना दे सके जिसका स्यापत्य ताजमहल के स्यापत्य की तरह ही उदात्त है। देखने की बात यह है कि निराला की 'सरोज स्मृति,' 'लुलसीदास', 'राम की शक्तिपूजा' कविता के रूप में प्रसाद की 'कामायनी' से बेहतर है किन्तु 'कामायनी' अपने संश्लिष्ट स्यापत्य के कारण ही छायावाद की सर्वश्रेष्ठ कृति बन गयी है।

यहां एक और प्रश्न भी हमारे सामने आता है—'राम की शक्ति पूजा' अपनी सामासिक बनावट में सरल कविता नहीं है किन्तु फिर भी कविता के रूप में वह एक बड़े पाठक वर्ग को आकृष्ट करने में समर्थ है। नागार्जुन का आम भाषा में लिखी गयी कविताएं सहज ही पाठक के मन पर अपना प्रभाव छोड़ती है जबकि इधर की सरल में सरल कविता पाठक तक नहीं पहुँच पाती। (या पाठक को कविता नहीं लगती), इधर के चर्चित कवि लीलाधर जगड़ी की एक लम्बी कविता है— 'इस व्यवस्था में !' इसकी कुछ पंक्तियाँ लीजिए :

देखो/इस देश की हर सड़क/तिजोरी तक जाती है

और तुम्हारे लिए पोस्टकार्ड की कीमत बढ़ जाती है/

चीजों के नामों से भरी/इन चौड़ी जगहों पर/

तद्वियत अचानक उखड़ने लगती है/तब तुम्हें हर वार यही क्यों

लगता है/मकान में और शहर में बड़ा भारी भेद है। ग्रंथ उगते हैं/गोया/तुमने इन्हें नहीं बोया। जरूर कोई छेद है/ जो तुम्हारी आय से होकर उतना नहीं/जितना तुम्हारे अण्डरवीयर/और वनियान से है/या तुम्हारी बीबी के नाड़े और खदान से है।

पूरी कविता में आज की व्यवस्था में आ गयी विमंगलियों का चित्रण है किन्तु वानगी रूप में रखी उक्त पंक्तियाँ पढ़ने से तो न तो व्यवस्था के खिलाफ कोई गुस्सा पैदा होता है और न व्यवस्था की क्रूरताओं का तीखा अहसास ही होता है। हाँ एक अश्लील भेदसपन चौकाता जरूर है। किन्तु क्या यह कविता की शब्दावली है? अण्डरवीयर, वनियान, बीबी का नाटा और खदान—क्या ये शब्द सार्थक विम्व बनकर कविता में नक्दील हो पाते हैं? यदि नहीं तो इस कविता का मतलब क्या है? लीलाधर जगूड़ी तथा उनके समकालीन कवियों में यह निरर्थक और अश्लील भेदसपन इफरात से मिलेगा। उससे पाठक के हिस्से में कुछ नहीं आता। निराला के बाद के कवियों में मुक्तिबोध सबसे दुर्दुर्भ और अमूर्त कवि माने जाते हैं किन्तु यदि उनकी कविता को उनकी सांस्कृतिक और सामाजिक जीवन-दृष्टि के आन्विक पढ़ा जाए तो मुक्तिबोध की कविता अत्यन्त आत्मीय लगने लगती है। दरअसल छन्दभुवतता के नाम पर हिन्दी में एक अराजकतापूर्ण गद्य लिखा गया जिसमें नये तथा विचित्र किस्म के प्रतीक और विम्व ठूँसे गये। इससे न कविता का हित हुआ न पाठकों का।

गत दिनों में कविता का धाजार भाव बढने में कवियों और काव्य-मंथनों की जो बाढ आयी है उसे देखने पर फिर प्रश्न उठता है कि उनमें कविता कहाँ है? काव्य-समीक्षा की हालत तो यह है कि जो कुछ प्रत्यय समीक्षक के मन में हैं उन्हें वह किसी भी (मित्र) कवि की कविता पर चस्पा कर उस कवि को गत दशक का (कम से कम) सर्वश्रेष्ठ कवि घोषित कर देता है। पिछले दिनों ऐसा हुआ है कि कुछ कवियों को हाथों-हाथ उठाकर आसमान पर चड़ा दिया गया है। कविता के स्यापत्य पर समीक्षक बात ही नहीं करता। ज्यादा से ज्यादा किया तो निख दिया कि कवि की भाषा का तेवर आम बोलचाल की भाषा का है। किन्तु आम बोलचाल की भाषा का प्रयोग मात्र कविता नहीं बनाता। कविता में फिकरेवाजी और वयानवाजी इतनी अधिक है कि कविता और किसी राजनेता के वयान में कोई फर्क नहीं लगता। राजेश जोशी (जिनके बारे में गीता शर्मा का वयान है—कविता के रूपात्मक गठन और उनकी आन्तरिक संरचना के अत्यन्त कलापूर्ण सौष्ठव की दृष्टि से राजेश अपनी पीढ़ी के अन्य कवियों से तो विशिष्ट है ही, इस क्षेत्र में उन्होंने साठोत्तरी पीढ़ी के

प्रौढ़ कवियों को भी पीछे छोड़ दिया है—भालोचना, 56-57, पृ. 160) की कविता पक्तियाँ देखिये—

उन्होंने रग उठाए
और आदमी को मार डाला
उन्होंने संगीत उठाया
और आदमी को मार डाला
उन्होंने शब्द उठाए
और आदमी को मार डाला

वेशक ये पंक्तियाँ सर्वहारा के पक्ष में हैं और पूंजीवादी मानसिकता और व्यवस्था पर चोट करती हैं पर इस तरह चीजों की लम्बी फ्रेहरिश्त पेश करते जाने से क्या कोई कविता रचना बन जाती है? समाजशास्त्री और इतिहासकार जिन तथ्यों का परिगणन करता है, साहित्यकार का काम उन तथ्यों के बीच छूटे जीवन-सौन्दर्य के रंग-रूपों को भरना है। वह उस सौन्दर्य को उद्भासित करता है, जो घटनाओं की सांख्यिकी में इतिहासवेत्ता और समाजशास्त्री से छूट जाता है। दुर्भाग्य से आज कविता में तथ्यों का परिगणन हो रहा है और कविता एक बोर्डर लिस्ट जैसी चीज होती जा रही है।

दूसरा मुख्य कारण यह है कि कविता की इमारत खाली शब्दों पर टिकी हुई है। सदमंहीनता रचना को हर दृष्टि से खोलखला कर देती है। सदमंहीनता के कारण अच्छे-अच्छे प्रतिबद्ध कवि भी कलाहीन और प्रभावहीन रचना देते देखे गये हैं। जिनके विचार अनुभूति में नहीं बदल पाते वे कोरे शब्दों की खिलवाड़ करते रहते हैं। माना कविता के स्थापत्य में सबसे महत्वपूर्ण तत्व शब्द है। अज्ञेय तो यहाँ तक कहते हैं "काव्य सबसे पहले शब्द है। और सबसे अन्त में भी वही बात बच जाती है कि काव्य शब्द है। सारे कवि कर्म इसी परिभाषा से निःसृत होते हैं। शब्द का ज्ञान-शब्द की अर्थवत्ता की सही पकड़ ही कृतिकार को कृती बनाती है। ध्वनि, लय, छंद आदि सभी प्रश्न इसी में से निकलते हैं और इसी में विलय होते हैं। इतना ही नहीं, सारे सामाजिक सदर्म भी यहीं से निकलते हैं : इसी में युग सम्पृक्ति का और कृतिकार के सामाजिक उत्तरदायित्व का हल भिगता है या भिल सकता है। (तार सप्तक-पुनश्च-चतुर्थ संस्करण, पृ. 301) यहाँ अज्ञेय के विचारों की समीचीनता पर विचार करना हमारा लक्ष्य नहीं है फिर भी इतना तय है कि केवल शब्द कविता नहीं है ठीक उसी तरह जैसे संगमरमर ताजमहल नहीं है। कारीगर पत्थर को स्थापत्य के अनुरूप तराश कर उसका प्रयोग करता है तभी वह इमारत के सौन्दर्य का हिस्सा बनता है। तब वह मात्र पत्थर नहीं रह जाता। कविता में शब्द की भी यही स्थिति है। संस्कृत के आचार्यों ने तो शब्द के प्रयोग तथा शब्द की क्षमता पर

व्यापक रूप से विचार किया था तथा शब्द के भाव्यक प्रयोग पर बल दिया था। शब्द-शक्ति, काव्य-दोष आदि व्यवस्थाएँ कवि को शब्द के प्रयोग के प्रति सतर्क रहने की दृष्टि से की गयी थी। आधुनिक युग में कवि को ऐसी कोई छूट नहीं मिली है कि वह शब्द के प्रयोग के प्रति असजग रहकर भी काव्य-रचना कर सकता है। कविता में न तो शब्द के गनत प्रयोग की गुंजाइश होती है न शब्द के अपव्यय की। आचार्यों ने पुनरुक्ति दोष नामक एक काव्य दोष बताया। किन्तु एक सक्षम कवि इसे कविता की शक्ति में बदल सकता है और एक असावधान कवि पुनरुक्ति का शिकार हो कविता का नुकसान भी कर सकता है। जगन्नाथदास रत्नाकर के 'उद्धव शतक' के एक छन्द की अन्तिम पंक्ति है 'हिमको लिख्यो है कहा? हमको लिख्यो है कहा? हमको लिख्यो है कहा? वृष्णन सर्वे लगी। कवि ने एक ही पंक्ति में 'हमको लिख्यो है कहा' वाक्यांश का प्रयोग तीन बार किया है, किन्तु यही प्रयोग इस छन्द का सौन्दर्य है। इस वाक्यांश की आवृत्ति से गोपियों के कृष्ण के प्रति अनन्य प्रेम, कृष्ण के समाचार जानने की व्याकुलता, उनकी देतावी, कृष्ण के अभाव में उनकी मनःस्थिति का आभास, पाठक को सहज ही हो जाता है। निराला की प्रसिद्ध कविता 'तोड़ती पत्थर' कव्य की दृष्टि से ही नहीं शिल्प की दृष्टि से भी बेजोड़ है। इस कविता में दो बार 'वह तोड़ती पत्थर' तो एक बार 'मैं तोड़ती पत्थर' का प्रयोग हुआ है, 'किन्तु संदर्भ के अनुसार पत्थर का अर्थ क्रमशः बदलता गया है, पहले सड़क का पत्थर, फिर अट्टालिका का पत्थर और अन्त में अपना हृदय का पत्थर। एक ही हथौड़ा पहले सड़क पर पड़ता है, फिर अट्टालिका पर और अन्त में स्वयं तोड़ने वाली के हृदय पर। कविता की सघन संरचना में एक वाक्य की आवृत्ति इतने अर्थ पैदा कर सकती है।' (डॉ. नामवरसिंह—कविता के नये प्रतिमान, पृ. 143)। रघुवीर सहाय की प्रसिद्ध लम्बी कविता 'आत्महत्या के विरुद्ध' में 'समय आ गया है' वाक्यांश की आवृत्ति बार-बार होती है किन्तु हर संदर्भ में एक ही वाक्य अपनी आवृत्ति के वाक्यजुद नया अर्थ ध्वनित करता है, कहीं विडम्बना, कहीं खीभ, कहीं गुस्सा और कहीं उपहासास्पदता वही, पृ. 154)।

इधर की कविताओं में एक ही शब्द या वाक्यांश की आवृत्ति खूब देखी जा सकती है और यह भी देखा जा सकता है कि कवि शब्दों के प्रयोग के प्रति कितने असावधान हैं। नयी पीढ़ी के बहुचर्चित कवि, विजेन्द्र की डेढ़ पृष्ठ से भी कम की एक कविता है 'भरी फसल', जो उनके 'चैत की लाल टहनी' संग्रह में संकलित है। इस कविता में 'शीत' शब्द का प्रयोग नौ बार हुआ है और कविता की अन्तिम चार पंक्तियाँ हैं—हवा/शीत है/शीत/शीत। इसमें 'हवा शीत है' वाक्यांश पांच बार आया है। मुझे नहीं लगता कि यह पांच अर्थ ध्वनित करता है या इसकी पांच बार आवृत्ति कविता को कोई विशेष अर्थवत्ता प्रदान करती है। यदि ऐसा नहीं है तो यह कविता

के स्थापत्य की कमजोरी है और कवि उसके प्रति जागरूक नहीं है। दरअसल आज समूची कविता की यह कमजोरी है। अकवितावादियों के पास कुछ शब्द थे जिसका सहारा लेकर वे अपनी कविता का ढांचा खड़ा करते थे। आम आदमी की पक्षधर कविता भी चन्द जुमलों और बयानों में सिमटकर रह गयी है। कविता में कम से कम शब्दों में ज्यादा से ज्यादा बात कही जानी है किन्तु आज कविता में अधिक से अधिक शब्दों में कम से कम बात कही जा रही है। सपाटबयानी के नाम पर ज्यादातर कविता बयानवाजी बनती जा रही है और बडबोलेपन का शिकार हो रही है। छंद तथा तुकवाली कविता में तो फिर भी भरती के शब्दों की गुंजाइश हो सकती है क्योंकि वहां मात्रा वर्गरह की सीमाओं में रचनाकर्म सम्पन्न करना होता है किन्तु मुक्त छंद में तो कवि को यह स्वतन्त्रता मिल जाती है कि वह एक भी शब्द का अपव्यय न करे। किन्तु इधर कविता में शब्दों का बराबर अपव्यय हो रहा है। ऋतुराज आज की पीढ़ी के बहुत सक्षम तथा जागरूक कवियों में हैं। उनकी कविता— 'हसरतीन' की पंक्तियां हैं—

ब्राह्मण ने तुम्हें मकान नहीं दिया तुम भाग आये/
लाला की देहरी से प्यासे ही लौट आए/
क्योंकि उसने तुम्हें पानी नहीं पिलाया।

यहां अन्तिम पंक्ति निरर्थक है। यह न होती तो भी बात समझ में आ जाती। 'आलोचना' (पूर्णांक 38 अप्रैल-जून, 1967) में एक साथ दो कविताएं छपी हैं—धूमिल की 'बीस साल बाद' और भारतभूषण अग्रवाल की 'अन्वेषण।' दोनों कविताओं का कथ्य कमोवेश एक ही है। धूमिल की कविता 38 पंक्तियों की है जबकि भारतभूषण अग्रवाल की 229 की। जो बात धूमिल ने (आजादी मिलने के बीस साल बाद देश की स्थिति) 38 पंक्तियों में पुरअसर ढंग से कही है वही बात भारतभूषण अग्रवाल 229 पंक्तियों में कह पाए हैं। कविता के गद्य होते जाने की प्रक्रिया में इस अनावश्यक स्फीति ने हिन्दी कविता को शब्दों से भर दिया है।

गौर तलब बात यह है कि कविता की भाषा केवल शब्द नहीं होती प्रत्युत भाषा एक संस्कृति की उंपज होती है जिसका आधार वर्गीय होता है। जब कोई शब्द किसी भाव या विचार को अभिव्यक्त करता है तो उसमें एक सांस्कृतिक छाप होती है जो वर्गीय नहीं होती। जब कवि किसी शब्द को कविता में पिरोता है तो उस शब्द से जुड़ी सांस्कृतिक छाप अनायास ही कविता में चली आती है और कविता को नया अर्थ प्रदान करती है। यदि कवि ने उस शब्द को उसकी सांस्कृतिक छाप से मुक्त कर दिया तो वह न केवल उस शब्द के साथ ज्यादाती होगी बल्कि कविता में अपेक्षित प्रभाव भी नहीं आ पाएगा।

इधर कविता का मुहावरा तेजी से बदला है और ग्राम बोलचाल के शब्दों का प्रयोग कविता में खूब हुआ है, किन्तु ग्राम बोलचाल के शब्दों की इस फंशन परेड से भरी कविताओं को पढ़ने से लगता है कि जैसे कवि पहले शब्दों को तलाशते हैं और फिर उन्हें फिट करने के लिए कविता लिखते हैं। नतीजा, वे शब्द कोरे शब्द रह जाते हैं, कविता नहीं बन पाते। फिर भी, विजेन्द्र की एक कविता का उदाहरण दे रहा हूँ क्योंकि उन्हें आंचलिक शब्दों के प्रयोग का ज्यादा ही शौक है। वे अपनी कविता में अपने अचल को जनवोली के शब्दों का प्रयोग खूब करते हैं। किन्तु इन शब्दों के प्रयोग की असफलता का अन्दाजा तो इसी से लगाया जा सकता है कि उन्हें अपने 'ये आकृतिया तुम्हारी' काव्य संग्रह के अन्त में ऐसे शब्दों की कुजी भी देनी पड़ती है। 'चैत की लाल टहनी' संग्रह में उनकी एक प्रेम कविता है—'अधरे कठधरे मे'। इसमें कवि अफसोस जाहिर करता है कि वह ऐसे गीत नहीं लिख सका जिन्हे उसकी प्रेयसी गा सके। उसे अफसोस है कि, 'ये/कभी मेरे लिए/सूखी लकड़ी/ नहीं बन सकते। बबूल के हरे ढाकर/नहीं बन सकते/तो/इनका क्या होगा?' इन पंक्तियों में 'बबूल के हरे ढाकर' पंक्ति पर गौर करें। ब्रज तथा उसके आसपास की बोली में दो मुहावरे हैं—सूखकर ढांकर होना तथा रास्ते में ढाकर बखेरना। वहाँ ढाकर शब्द का जब-जब प्रयोग होता है सूखापन उससे स्वतः ही ध्वनित होता है क्योंकि ढांकर तो सूखा ही होता है। यहाँ हरा ढाकर कहकर कवि कौन-सा नया अर्थ ध्वनित करना चाहता है यह स्पष्ट नहीं हो पाता। उलटा हरा ढांकर प्रयोग जन-बोली से कट जाता है। इसी कविता में कुछ और आंचलिक प्रयोग खटकते हैं—'फसलों पर चैपा बँठ रहा है (फसल, पर चैपा लगता है—प्रयोग होता है), 'पशुओं के खुर पक रहे हैं' (बोली में 'पशुओं के खुर घाना' प्रयोग होता है जिसका अर्थ होता है खुर पकना)। इस तरह के प्रयोग यह भी प्रमाणित करते हैं कि कवि ग्रामीण बोली के शब्दों को प्रयोग करने के प्रति अधिक लालायित है और कवि अपनी सांस्कृतिक विरासत का भी ठीक प्रकार उपयोग नहीं कर पा रहा है। इसमें दो राय नहीं कि रचनाकार ग्राम आदमी के मुकाबले ज्यादा संवेदनशील होता है और यह भी सही है कि जो कवि जितना ज्यादा संवेदनशील होता है उतनी ही प्रभावशाली रचनाएँ दे सकेगा। लेकिन कवि कर्म कोरी संवेदना से ही सम्पन्न नहीं हो पाता। देखने की बात है कि कवि को अपनी सांस्कृतिक विरासत का कितना ज्ञान है, परिवेश के साथ उसका कितना आत्मीय सम्बन्ध है तथा परिवेश से प्राप्त अभिव्यक्ति माध्यमों पर उसकी कितनी मजबूत पकड़ है। यदि ऐसा न होता तो निराला के बाद की पीढ़ी के कवियों की भारी भीड़ में मुक्तिशोध, अज्ञेय, नागार्जुन, त्रिलोचन, शमशेरबहादुरसिंह, भारती, रघुवीर सहाय, केदारनाथसिंह, केदारनाथ अग्रवाल, धूमिल आदि कवियों के नाम भ्रमण चमकते दिरायी न देते। वही कवि प्राप्त चीजों को कविता में सार्थक चिम्बों में बदल सकता है जिसका अपने

46/परिवेश की चुनौतियां और माहित्य

के साथ रागात्मक रिश्ता है। इधर ग्राम आदमी के संघर्ष के पक्ष में खूब कविताएं लिखी गयी हैं जो एक शुभ लक्षण है, किन्तु ग्राम आदमी की जिन्दगी और उसकी जिजीविषा को वही विम्ब अच्छी तरह उभार सकते हैं जिनकी कवि को अच्छी जानकारी है। यहा दो उदाहरण दे रहा हूं : चन्द्रकान्त देवताले की कविता की पंक्तियां हैं :

उस वक्त वह गेंती की तरह गुजरते दिसम्बर की
मिट्टी में खुद तेज हलचल था
बरसों से तहस-नहस थी उसकी जिन्दगी
वगीचे के लिए जब एक ही फूल उसकी
नसीब में नहीं था।
फिर भी ताज्जुब कि वह नाखुश नहीं था।

ये पंक्तियां किसान के श्रम और उसकी जिजीविषा को रेखांकित करती हैं, किन्तु 'दिसम्बर की मिट्टी में गेंती की तरह गुजरते हुए' विम्ब बहुत प्रभावकारी नहीं बन पाता जबकि केदारनाथसिंह की निम्नांकित पंक्तियां सार्थक विम्ब के माध्यम से कथ्य को बहुत प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत कर देती हैं :

मैंने उसको

जब-जब देखा
लोहा देखा
लोहा जैसा
तपते देखा
गलते देखा
ढलते देखा

मैंने उसको

गोली जैसा
चलते देखा।

इन पंक्तियों में कविता की कमावट तो मुकम्मल है ही, विम्ब विधान भी अत्यन्त सार्थक और भाव-सम्प्रेषण में समर्थ है।

इधर की कविता में दो प्रवृत्तिया (खामियां) स्पष्ट रूप से देखी जा सकती हैं—1. शब्दों का अपव्यय अथवा शब्दों को जबरदस्ती कविता बनाने की कोशिश, 2. कविता को कोरे गद्य में बदलने की कोशिश। किन्तु कविता में प्रयुक्त शब्द जब तक कोई विशिष्ट अर्थ ध्वनित नहीं करता या किसी सार्थक के विम्ब में परिणत नहीं होता तब तक वह कविता का अंग भी नहीं बनता। गद्य और पद्य की भूल

प्रकृति में ही अन्तर है। दरअसल कवियों ने छन्दमुक्तता का अर्थ ही गलत लगा लिया। छन्द मुक्ति का अर्थ कविता का गद्य होना नहीं है। "कुछ लोगों ने इसका अर्थ किया है छंद से मुक्ति। उनके अनुसार मुक्त छंद वह है जिसमें कोई छन्द ही न हो। लेकिन इस तरह की बात यही करते हैं जिनका संगीत बोध कुंठित होता है। वस्तुतः मुक्त छन्द की कविता पढ़ने से किसी न किसी लय का बोध तो होता ही है। इससे यह पता चलता है कि मुक्त छंद में लय तो है परन्तु उसमें तुक नहीं है और उसके सभी चरण सम नहीं हैं, उनका अर्थ यह है कि मुक्त छन्द में छन्द के बाह्य आडम्बर तो नहीं है परन्तु उसकी आत्मा 'लय' अवश्य है।" (डॉ. नामवरसिंह, छायावाद, पृ. 133) जाहिर है परम्परागत छंद विधान के परित्याग का अर्थ कविता का अराजक गद्य होना नहीं था। हिन्दी कविता में मुक्त छन्दता तो कविता के सहज विकास का द्योतक है। "मुक्त छन्दों की रचना में एक और भी कारण सहायक हुआ। छाये की मशीन आ जाने से आधुनिक कविता श्रव्य की जगह पाठ्य हो गयी।" (वही, पृ. 134) फलतः कविता को पढ़कर उसका आस्वादन करने का अवसर पाठक के हाथ आ गया। किन्तु वही कविता पाठ्य हो सकती है जिसका स्थापत्य किसी न किसी प्रकार के संगीत या लय पर खड़ा हो। कविता से संगीत और लय को नकारना एक प्रकार से कविता के कवितापन को ही नकारना है क्योंकि बिना संगीत या लय कोई कविता श्रव्य तो होगी ही नहीं पाठ्य भी नहीं हो सकती। मुक्तिबोध के काव्य के सदस्य में श्रीकांत वर्मा ने एक बड़ी भ्रामक बात कही है, "मुक्तिबोध का काव्य संगीत का निषेध करता है। यही नहीं बल्कि वह संगीत को कविता विरोधी मानता है। संगीत कविता की अमूर्त परिणति है..... अपने युग के वर्धर सवाल को उठाने वाली कविता का गठन संगीतात्मक कैसे हो सकता है? इस तरह की कविता भाषा-संगीत के मूल्यों को नष्ट करती है, उसे सख्त, नुकीली और चट्टानी बनाती है" (आलोचना, 5, पृ. 57-58) वे आगे कहते हैं, "अन्धेरे में कविता में न कोई कौशल है न कोई संगीत—केवल एक तनाव उसके अन्तर्विरोधों से भरे हुए संसार को जोड़े हुये है। इस तनाव के कारण ही यह कविता, कविता है अन्यथा उसके अभाव में उसमें और गद्य में कोई फर्क नहीं रह जाता। नयी कविता की चरम परिणति गद्य की लय में हुई है। मुक्तिबोध की कविता गद्य की लय नहीं गद्य का तनाव है।" (वही, पृ. 58) मुक्तिबोध की कविता को संगीतहीन मानना एक भूल होगी, यह भले ही कह लें कि मुक्तिबोध ने हिन्दी कविता को एक नया संगीत दिया। उनकी 'अहाराक्षस' तथा 'अंधेरे में' जैसी प्रौढ़ रचनाएँ एक अलग तरह के संगीत में सुधी हुई हैं। इन कविताओं को पढ़ने पर हमें आभास होता है कि उनमें एक ठंडा और धीमा संगीत भी विद्यमान है, जो तनाव को व्यक्त करने के संबंधात् उपयुक्त है। तनाव या समर्पण तो मुक्तिबोध की कविता का प्राण है। यह किसी से छिपा नहीं है कि मुक्तिबोध अपनी कविताओं को कितना संवारते-सुधारते थे। वे

भाषा को एक परिष्कृत स्तर पर स्वीकार करते हैं। वे फंतामी को अपनी कविता के स्थापत्य का अंग बनाते हैं तो अपनी कविताओं के विम्ब अपने सांस्कृतिक जीवन से चुनते हैं। कविता के स्थापत्य के बारे में मुक्तिबोध जितने सजग हैं उतने ही बहुत कम कवि होते हैं। उन्होंने स्वयं लिखा है—“आज का पद्याभास गद्य जो मुख्यतः व्यक्त करता है, वह यह कि इस द्वन्द्व में, इस घिराव में, सुमधुर लयात्मक किन्तु गणित यन्त्रीय छन्दों का स्थान नहीं” (मुक्तिबोध रचनावली, खण्ड 5, पृ. 97)। इसका सीधा सा अर्थ है कि वे परम्परागत छन्द विधान तथा गीतात्मकता का निषेध करते हैं। कविता के बारे में मुक्तिबोध ने स्पष्ट कहा है, “वह तीव्र मानसिक प्रतिक्रिया के रूप में उपस्थित होने से ही उसकी लय गद्यात्मक है। वह मुख्यतः पद्याभास गद्य है। उसका सौन्दर्य, उसकी गहराई और प्रभाव न केवल उसकी तीव्रता में है, वरन् उसके व्यापक मानसिक अभिप्राय में है वशर्ते कि ऐसा व्यापक मानसिक अभिप्राय हो। (वही, पृ. 121) जाहिर है कि मुक्तिबोध कविता में न लय का विरोध करते हैं न मंगीत का। व्यापक मार्मिक अभिप्राय उत्पन्न करने के लिये उन पद्याभास गद्य में लय का होना जरूरी है।

प्रश्न उठता है कि क्या बिना संगीत या लय के भी कविता की कल्पना की जा सकती है? श्रीकान्त वर्मा जैसे कवियों का उत्तर हा में हो सकता है। किन्तु यही से कविता की पच्चीकारी का सवाल प्रारम्भ हो जाता है। पहले कविता को तुक से मुक्त किया गया, फिर छन्द से, अब संगीत और लय से मुक्ति की बात भी हो गयी। मान लिया कविता में किसी प्रकार के संगीत या लय की आवश्यकता नहीं है किन्तु यह भी कवि को प्रमाणित करना पड़ेगा कि जो फार्म उसने विचार या भाव की अभिव्यक्ति के लिये चुना है वही स्थापत्य संगत और उपयुक्त है। कविताओं में पूरे पन्ने पर बेतरतीब पक्तियों में बेतरतीब ढंग से बिखरे मिलते हैं। स्वयं श्रीकान्त वर्मा की अनेक कविताएं ऐसी मिल जाएंगी। किन्तु अब यह तो सोचना ही होगा कि इस प्रकार के विचित्र पक्ति-विधान की संगति क्या है? हमें यह सिद्ध करना पड़ेगा कि कवि ने कविता को स्थापत्य देने के लिये शब्दों को जो उतेरा बखेरा है वही भाव-सम्प्रेषण के लिये आवश्यक था (यहां उतेरा शब्द की व्याख्या कर दू—किसान बीज बोते बत जुताई का एक स्थापत्य चुनता है ताकि उगने पर पीधे सुन्दर लगे। गेहूं या जौ के खेत में किसान सरसों के दाने बेतरतीब ढंग में बखेर देता है। थोड़े से बड़े होते ही किसान पशुओं के चारे के लिये इन पीधों को उखाड़ लेता है। यही पीधे उतेरा कहलाते हैं) अभिव्यक्ति के विभिन्न रूपों का ज्ञान रचनाकार को अपनी अन्दरूनी कसमसाहट को अभिव्यक्त करने के लिये जरूरी होता है। यह एक ठोस सत्य है कि यदि किसी कवि को गजल विधा का ज्ञान नहीं है तो उनकी संवेदना कितनी ही तीव्र क्यों न हो उनकी अभिव्यक्ति गजल में नहीं

होगी। वह अपनी संवेदना के लिए उसी अभिव्यक्ति रूप का प्रयोग करने को बाध्य है जो उसे ज्ञात है।

भ्राज के कवि के पास कविता का जो फार्म है क्या उसे ज्ञात है? क्या वह जानता है कि अपनी कविता का जो ढांचा वह दे रहा है, वहाँ—केवल वही—उसके लिए जरूरी है? एक उदाहरण लेकर इन प्रश्नों पर विचार करें। गिरधर राठी की एक कविता है—“एक जिन्दगी का खाका” जो इस प्रकार है—

शुरूआत के लिए	एक घाली/एक लंगोट/ बल्कि सिर्फ लंगोट या यह भी नहीं
शुरूआत के लिए	केवल तुम सदेह देह प्यारी है जब तक है

भ्राजो गाएँ

देह की गाथा

शुरूआत के लिए

भ्राजो बजाएँ

शुरूआत के लिए“““

लो छोदो यह

पहाड़ यह घाटी

उठो चलो दौड़ो

उठो और सुनो

बार बार उठो

बोलो मत

दौड़ो

और गाओ भी

कितनी अधम योनियों के बाद

मिली है नर (या मादा) देह

“धन्यवाद ! जो भी ले काम

जब तक यह रहे““““

दौड़ते दौड़ते इसी तरह एक दिन

पहुँच जाओगे स्वर्ग खाली घाली बजाते हुए

भारहीन मुक्त

बैत से।

उठाओ यह पालकी

सुनो सिर्फ सुनो

शुरुआत के लिए

काफी है यही

यदि इस कविता की पंक्ति-योजना बदल दी, जाय तो क्या कविता के अर्थ पर कोई प्रभाव पड़ेगा ? शायद बिल्कुल नहीं । अन्तिम दो पंक्तियों की आवश्यकता बिल्कुल नहीं है । पांचवीं पंक्ति में 'शुरुआत के लिए/कविता तुम 'सदेह' के नीचे खाली जगह क्या प्रकट करती है ? यदि ये शब्द बिना खाली जगह के एक साथ लिखे जाते तो मूल-संवेद्य पर क्या फर्क पड़ता ? शुरुआत के लिए के आगे बिन्दु क्या ध्वनित करते है ? यदि इस कविता को पढा जाए तो किस प्रकार पढा जाए ? इस कविता के कथ्य का विश्लेषण किया जाए तो निश्चय ही कवि की खोलखली दृष्टि का ही परिचय मिलेगा । कथ्य की दृष्टि से यह कविता अकविता से किस प्रकार भिन्न है ? इसकी सारी शब्दावली तो अकविता की है । किन्तु यदि हम कथ्य को छोड़ इसके स्थापत्य पर ही चर्चा करें तो इसकी सारी पोल खुल जाती है कि कवि ने चुहुलबाजी के लिए शब्दों का यह उतरेरा बिखेर दिया है जिन्हें आज समर्थ कवि घोषित किया जा रहा है, उनका भी कमोवेश यही हालत है । मुझे लगता है कि उन कवियों को कविता के परम्परागत उपादानों की गहरी जानकारी नहीं है ।

एक खास बात यह भी देखने को मिलती है कि हर कवि कविता पर कविताएं लिख रहा है, और खूब लिख रहा है । हर कवि अपने-अपने ढंग से कविता की व्याख्या कविता में कर रहा है । कोई कविता को हथियार बनाकर क्रांति का माध्यम बना रहा है, कोई कविता से पूंजीवादी व्यवस्था को ध्वस्त कर रहा है तो कोई कविता को मादों-योनियों के सडाध से रूपायित कर रहा है । कविता पर लिखी जा रही इन कविताओं का विश्लेषण इसलिए अपेक्षित है कि कवि इनके माध्यम से अपनी दृष्टि का प्रक्षेपण कर रहा है । यह भी हो सकता है कि कवि को अपने कृतित्व पर भरोसा नहीं है इसलिए इस तरह की कविताएं लिख रहा है ।

अब सवाल उठता है कि कवि इन सीमाओं को कैसे तोड़े ? वह अपनी कविता को जीवन्त कैसे बनाए ? मैं कवि-शिक्षा जैसा लेख लिखकर कवियों का मार्गदर्शन करने का खतरा नहीं उठा सकता पर मुझे यह लगता है कि कविता के नाम पर जो अराजक-गण आ रहा है उसकी परीक्षा होनी चाहिए तथा कविता की विवेचना रचना-प्रक्रिया को सामने रखकर होनी चाहिए । यदि हम कवि की रचना प्रक्रिया पर बातचीत करें तो अपने आप स्पष्ट हो जाएगा कि कवि को जीवन-चिन्ता कितनी है तथा जीवनजगत की उसे कितनी गहरी जानकारी है । बिना जीवन-चिन्ता के कवि साहित्य-चिन्ता भी नहीं कर सकता, वस्तुतः आज की अधिकांश कविता जीवन-स्थितियों के प्रति हलकी तथा कवि की व्यक्तित्व प्रतिप्रिया होती है । इस प्रतिप्रिया को कविता में तभी तब्दील किया जा सकता है जब कवि के पास

समय शब्द सम्पदा है। तीव्र अनुभूति क्षमता हो और अभिव्यक्ति के माध्यमों पर उसका पूर्ण अधिकार हो। मुक्तिबोध के शब्दों में 'अभिव्यक्ति सम्पदा प्राप्ति के लिए निरन्तर संघर्ष आवश्यक है। वह प्रयत्न साध्य है, अभ्यासवश है' (मुक्तिबोध रचना-वली, खण्ड 5, पृ. 96) इस प्रयत्न तथा अभ्यास में कवि की अनुभव-समृद्धि आवश्यक है। यही अनुभव-समृद्धि कविता के रूप और शिल्प दोनों को समेटती है। यदि कवि का अनुभव समृद्ध और बहुआयामी नहीं है तो उसकी कविता का स्यापत्य निखर कर नहीं आ सकता और उसने जो कुछ शब्द विधान किया है, वह कविता नहीं हो सकता। कविता बनने के लिए उस शब्द विधान की जड़ें कवि के गहरे जीवन अनुभव में होनी आवश्यक है। यह तभी सम्भव है जब कवि अपने परिवेश से आत्मीयता के स्तर पर जुड़ा हुआ है और उसे अपनी सांस्कृतिक और साहित्यिक विरासत की गहरी जानकारी है।

आधुनिक हिन्दी कविता : व्यंग्य की नियति

निश्चय ही वर्तमान हिन्दी कविता में (साठोत्तरी कविता शायद अब ठीक नहीं रहेगा) व्यंग्य का स्वर मुख्य रूप से मुखर रहा है। व्यंग्य कवि के पास वह अस्त्र होता है जिसके द्वारा वह जीवन की समस्त कुरूपताओं, असंगतियों तथा जीवन के ऊपर चढ़ी हुई अथवा चढ़ी जा रही रूढ़ियों की परतों को खुरच डालता है। कवि की दृष्टि बड़े गहरे पंठ पर समग्र जीवन को परखती है, लेकिन जब यही दृष्टि अभिव्यक्ति के स्तर पर व्यंग्य बन कर उभरती है तो उसमें एक भाव मूल रूप से विद्यमान रहता है—जो कुछ सामने है उसका अस्वीकार। यही अस्वीकार कभी-कभी तत्कालीन जीवन के अस्वीकार तक भी पहुँच जाता है। व्यंग्य की यह एक सीमा है कि वह जमीन के सभी पक्षों को अस्वीकार बलायान से ही देखता है। दूसरे, व्यंग्य का सम्बन्ध केवल वर्तमान से ही होता है, वह वर्तमान में ही जी पाता है। अतः व्यंग्य में सर्वकालिकता और सार्वजनीनता का अभाव रहता है क्योंकि वह केवल अपने वर्तमान को ही उधाड़ सकता है। अतः कालान्तर में व्यंग्य साहित्य को हम एक ओर रख देते हैं।

आधुनिक हिन्दी कविता में प्रयोगवाद के साथ ही व्यंग्य का प्रवेश हुआ, लेकिन समकालीन हिन्दी कविता का तो वह प्रमुख स्वर ही बन गया है। साठोत्तर काल में जितनी भी कविताएं सामने आयी हैं, उनमें से अधिकांश के तैवर व्यंग्य के कारण तीखे रहे हैं। कविता पर व्यंग्य के इस कदर हावी होने के कई कारण रहे—विश्व इतिहास में औद्योगीकरण के आन्दोलन ने मानव मन को जितना प्रभावित किया है उतना किसी अन्य आन्दोलन ने नहीं। औद्योगीकरण के कारण शहरी सभ्यता का विकास हुआ और बड़ी तेजी से भारत के 'बड़े गांव' आधुनिक नगर बन गये। इसी शहरी सभ्यता के विकास में नगर जीवन की दीवारें बड़ी जल्दी नयी समस्याओं के पर्दों से ढंक गयीं और उनका असली रंग आंखों से ओझल हो गया। इसके साथ ही नगर का आदमी 'कब क्या होता है' और 'यह क्यों होता है' में उलझ गया जिसका उसके पास उत्तर नहीं था। उसके चारों ओर नयी-नयी समस्याएं

थीं। इसके साथ ही इस युग की सबसे बड़ी विसंगति यह रही कि व्यापक मानवीय मूल्यों और मानवता की बातें इसी युग में हुईं जबकि इस युग का आदमी ही सबसे ज्यादा व्यक्तिवादी बना है। नयी सभ्यता और असंगति के इस माहौल में एक और बौद्धिकता का विकास हुआ तो दूसरी ओर मनुष्य को अपने जीवन के लिए आवश्यक वस्तुओं के बारे में अधिक चिंतित रहना पड़ा।

हुआ यही कि भावुकता-विहीन बौद्धिकता से आपूरित आज के जीवन की स्थितियाँ क्रूर जटिलताओं से जकड़ गयीं जिनका प्रभाव कवि के मानस पर पड़ना स्वाभाविक था। अति बौद्धिकता और कठोर यथार्थ से साक्षात्कार के लिए व्यंग्य ही ऐसा अस्त्र बचता है जिससे बचाव की लड़ाई लड़ी जा सकती है। बचाव की लड़ाई के लिए हिन्दी के कवि ने इस अस्त्र को मजबूती से पकड़ लिया और समकालीन कविता में उससे भरपूर धार करने लगा।

वर्तमान हिन्दी कविता में व्यंग्य का स्वर मुखर होने के पीछे भारत में राजनीतिक स्वप्नमंग की स्थिति का भी हाथ रहा है। हमारे लोकतन्त्र की परिणति जिस स्वप्नमंग में हुई कवि उससे सीधा जुड़ा हुआ था, उसने स्वप्नमंग की इस स्थिति को अपनी कविता में व्यंग्य की भाषा में कहने की चेष्टा की है। आजादी मिलने पर भारतीय मानस ने जिन सपनों को लेकर जीना शुरू किया था, राजनीति के शोछेपन ने उन स्वप्नों को दिशाहीनता की गुहा में धकेल दिया। दिशाहीनता की इस स्थिति से जूझने के लिए कवि के पास व्यंग्य ही सबसे उपयुक्त अस्त्र था, इसीलिए उसे कहना पड़ा —

कुछ लोग मूर्तियाँ बना कर

फिर

देखेंगे श्रान्ति की (अथवा

पङ्क्ति की)

कुछ लोग

सारा समय

कसमें खाएँगे

लोकतन्त्र की

व्यंग्य में साफगोई के साथ जीवन के मन्तविरोधों को उपाड़ने की ताकत होती है। कवि की पंती व्यंग्य दृष्टि दीवारों पर लगे पर्दों को फाड़ डालती है। इस काम में आज के कवि को सफलता मिली है लेकिन व्यंग्य केवल दीवार के पर्दे फाड़ सकता है दीवार का असली रंग नहीं देख पाता क्योंकि व्यंग्य का कार्य विध्वंसात्मक है, आगे जाने में वह विवश है।

आधुनिक हिन्दी कविता : व्यंग्य

निश्चय ही वर्तमान हिन्दी कविता में (साठोत्तर नहीं रहेगा) व्यंग्य का स्वर मुख्य रूप से मुखर रहा है, अस्त्र होता है जिसके द्वारा वह जीवन की समस्त कुरूपता के ऊपर चढ़ी हुई अथवा चढ़ी जा रही रूढ़ियों की पर कवि की दृष्टि बड़े गहरे पंथ पर समग्र जीवन को पर दृष्टि अभिव्यक्ति के स्तर पर व्यंग्य बन कर उभरती है तो से विद्यमान रहता है—जो कुछ सामने है उसका अस्वी कभी तत्कालीन जीवन के अस्वीकार तक भी पहुँच सीमा है कि वह जमीन के सभी पक्षों को अस्वीकार वा व्यंग्य का सम्बन्ध केवल वर्तमान से ही होता है, वह है। अतः व्यंग्य में सर्वकालिकता और साव्यंजनीनता केवल अपने वर्तमान को ही उपाड़ सकता है। अतः हम एक और रस देते हैं।

आधुनिक हिन्दी कविता में प्रयोगवाद के लेकिन समकालीन हिन्दी कविता का तो वह प्रमुख काल में जितनी भी कविताएं सामने आयी हैं, उनमें कारण तैयि रहे हैं। कविता पर व्यंग्य के इस कदर विशय इतिहास में औद्योगीकरण के आन्दोलन ने किया है उतना किमी अन्य आन्दोलन ने नहीं सम्मता का विकास हुआ और बड़ी तेजी से भारत गये। इसी शहरी सम्मता के विकास में नगर ज समस्याओं के पदों से ढंक गयीं और उनका अतली, उनके नाथ ही नगर का आदमी 'कब क्या होता है' गया जिनका उसके पाग उत्तर नहीं था। उनके

विचारधारा के कवियों की सारी शक्ति का उपयोग कवियों की टोटों में हुआ जिनके द्वारा वे पूंजीवादों व दुर्भिक्षा युग की सीमी घामोचना कर सकते थे। उम्मी प्रकार मात्र के कवि की दृष्टि वर्तमान की शूरताओं को व्यंग्य से उपाहने पर सा कर टिक गयी है। इनमें इनकार नहीं किया जा सकता कि व्यंग्य ने कविता को नये मुद्रापरों की ताकत दी है जिनके द्वारा जीवन के कठोर तथा गुरदुरे सदापं को उपाहा ना सकता है। लेकिन इन कठोर सदापं के पार देगने की शक्ति उगम नहीं है।

वर्तमान हिन्दी कविता के व्यंग्य के मूल में प्रतीति का प्रस्थीकार भी है। लेकिन केवल प्रतीति के प्रस्थीकार में वर्तमान की निर्मिति नहीं हो जाती। प्रतीति के प्रस्थीकार के साथ वर्तमान तथा भविष्य के लिए नए जीवन मूल्यों की रोज भी आवश्यक है जिनकी सह तरु व्यंग्य नहीं पट्टेप पाता। इन स्थिति में कवि प्रस्थीकार करता है :

एक दिन यह
पाने की विफलता
घोर न पाने का दुःख
एक हो जाने है

अनेक कवि मूल्यहीनता के संसार तथा मूल्यहीनता के कारणों को केवल एक व्यंग्य के माध्यम में परिभाषित करना चाहते हैं। लेकिन इससे मूल्यों की रोज की पात्रा प्रारम्भ नहीं होती। और जब कविता में नये जीवन-मूल्यों की रोज की बात उठती है, तो हमारी दृष्टि घनायांस ही, 'समाध्यवाणी', 'संधा युग', 'भारत-जयी', 'संघाय की रात', 'कनुप्रिया' जैसी रचनाओं पर जाती है क्योंकि ये रचनाएँ हमारे वक्त की ही नहीं, हर वक्त की रचनाएँ हैं।

इसमें सन्देह नहीं कि वही रचना हर युग की रचना बन सकती है जिसमें व्यापक जीवन के प्रश्नों में साक्षात् करने की ताकत होती है। मैं मानता हूँ कि प्रजेय की 'साग' कविता से लेकर रघुवीर सहाय की 'पुलिस रपट' या रामदरश मिश्र की 'देवा की तलाश' तक हिन्दी में बहुत अच्छी व्यंग्य कविताएँ सामने आयी हैं लेकिन व्यंग्य की सारी सीमाओं के साथ। समय की शूरताओं को देखते हुए यह मूर्तिमंजक मुद्रा आवश्यक तो थी लेकिन व्यंग्य केवल व्यंग्य, प्राथिक कव तक ?

कविता का काम केवल दीवारों पर चढ़े पदों को फाड़ देने तक ही नहीं है। यदि पारिभाषिक शब्दावली में कहें तो साहित्य जीवन की व्याख्या है, जीवन की अभिव्यक्ति है तो उसमें हमें जीवन से जोड़ने की सामर्थ्य भी है। लेकिन व्यंग्य के मूल में अस्वीकार का जो भाव है वह जीवन की विसंगतियों का पर्दाफाश तो हमारे समक्ष कर देता है, लेकिन जीवन से जोड़ नहीं पाता; हमें उसमें सम्मिलित नहीं करा पाते। फ्रांस की कविता पर भी यही आरोप लगाया जाता है कि उसमें एक अस्पष्टता है तथा पदों को फाड़ने की प्रवृत्ति है इसलिए उसमें जीवन का स्वीकार पूरी तरह नहीं है। यही प्रवृत्ति हिन्दी की समकालीन कविता में भी विशेष रूप से मुखर रही है।

ईलियट का उदाहरण भी हमारे सामने है। उसकी मुद्रा भी आक्रामक रही। उसने साहित्य की नयी परिभाषाएँ दीं। उसने पुराने साहित्य का आकलन एक नये दृष्टिकोण से किया। ईलियट की नयी दृष्टि ने एक बार तो विश्व के साहित्यकारों को चकाचौंध कर दिया। लेकिन जब आलोचकों ने ईलियट का पुनर्मूल्यांकन करना प्रारम्भ किया तो एक आलोचक ने तो यहाँ तक कहा कि डब्ल्यू. बी. ईट्स. को फिर भी आगे आने वाली पीढ़ियाँ याद कर सकती हैं लेकिन ईलियट की कविता केवल हमारे वक्त की कविता है, हर वक्त की कविता नहीं। सच्चे साहित्य के लिए हर वक्त का साहित्य होना आवश्यक शर्त है, जबकि व्यंग्य में वर्तमान में जीने की क्षमता होती है।

पोप का युग, अतिबौद्धिकता का युग है तथा इस युग के साहित्य का प्रमुख स्वर व्यंग्य है। इस युग का साहित्य व्यंग्य की दृष्टि से अंग्रेजी साहित्य की उपलब्धि है। इसके पूर्व शेक्सपीयर का युग है और इसके बाद में रूमानी युग। हम पाठक—साधारण ही नहीं बुद्धिजीवी—किस युग के साहित्य को अपने जीवन के प्रश्नों के अधिक निकट पाते हैं? शेक्सपीयर की नासदियों हमें अपने निकट अधिक लगती हैं। रूमानी साहित्य की तीखी आलोचना हुई है।

लेकिन उसमें एक प्रतिरोध शक्ति है जो उसे जीवन्त बनाये हुए है और हर युग के पाठक को आकृष्ट करती है। शेक्सपीयर की नासदियों तथा रूमानी काव्य में जो सार्वजनीनता है वह पोप-युग के व्यंग्य साहित्य में नहीं है। इसीलिए पोप युग का साहित्य शेक्सपीयर की नासदियों की तुलना में हर वक्त का साहित्य नहीं है।

इसी तरह हम यह कह सकते हैं कि हिन्दी की आधुनिक कविता, जिसमें व्यंग्य का स्वर प्रमुख है केवल हमारे जमाने की कविता है, हर वक्त की कविता नहीं है। व्यंग्य ने कविता को उस घरातल पर लाकर खड़ा कर दिया है, जहाँ से वह जीवन की क्रूरताओं पर चोट तो कर सकती है लेकिन उसको वह शक्ति नहीं मिल सकती जो जीवन की चोट सहने में आदमी की मदद कर सके। जैसे मार्क्सवादी

विचारधारा के कवियों की सारी शक्ति का उपयोग शब्दों की टटोल में हुआ जिनके द्वारा वे पूंजीवादों व युजुंवा यमों की सीमी प्रालोचना कर सकते थे। उसी प्रकार आज के कवि की दृष्टि वर्तमान की क्रूरताओं को व्यंग्य से उपाढ़ने पर आ कर टिक गयी है। इससे इनकार नहीं किया जा सकता कि व्यंग्य ने कविता को नये मुहावरे की ताकत दी है जिनके द्वारा जीवन के कठोर तथा सुरदुरे यथार्थ को उपाड़ा ना सकता है। लेकिन इन कठोर यथार्थ के पार देखने की शक्ति उसमें नहीं है।

वर्तमान हिन्दी कविता के व्यंग्य के मूल में प्रतीत का प्रस्वीकार भी है। लेकिन केवल प्रतीत के प्रस्वीकार से वर्तमान की निमित्त नहीं हो जाती। प्रतीत के प्रस्वीकार के साथ वर्तमान तथा भविष्य के लिए नए जीवन मूल्यों की खोज भी आवश्यक है जिसकी तह तक व्यंग्य नहीं पहुँच पाता। इस स्थिति में कवि स्वीकार करता है :

एक दिन यह
पाने की विफलता
घीर न पाने का दुःख
एक हो जाते हैं

अनेक कवि मूल्यहीनता के संसार तथा मूल्यहीनता के कारणों को केवल एक व्यंग्य के माध्यम से परिभाषित करना चाहते हैं। लेकिन इससे मूल्यों की खोज की यात्रा प्रारम्भ नहीं होती। और जब कविता में नये जीवन-मूल्यों की खोज की बात उठती है, तो हमारी दृष्टि अनायास ही, 'भसाध्यवाणी', 'भसाध्य युग', 'आरम-जमी', 'संशय की रात', 'कनुप्रिया' जैसी रचनाओं पर जाती है क्योंकि ये रचनाएँ हमारे वक्त की ही नहीं, हर वक्त की रचनाएँ हैं।

इसमें सन्देह नहीं कि वही रचना हर युग की रचना बन सकती है जिसमें व्यापक जीवन के प्रश्नों से साक्षात् करने की ताकत होती है। मैं मानता हूँ कि अज्ञेय की 'साँप' कविता से लेकर रघुवीर सहाय की 'पुलिस रपट' या रामदरश मिश्र की 'देवा की तलाश' तक हिन्दी में बहुत अच्छी व्यंग्य कविताएँ सामने आयी हैं लेकिन व्यंग्य की सारी सीमाओं के साथ। समय की क्रूरताओं को देखते हुए यह मूर्तिमंजक मुद्रा आवश्यक तो थी लेकिन व्यंग्य केवल व्यंग्य, आखिर कब तक ?

हिन्दी की समकालीन कहानी : भावुकता से मुक्ति का सवाल

“तो मुझे भी प्राणदण्ड मिले” कहती हुई वह (मधूलिका) बन्दी अस्पृष्ट के पास जा सड़ी हुई।” यह अन्त है प्रसाद की कहानी ‘पुरस्कार’ का। मधूलिका का यह वाक्य पाठकों के मन में एक अजीब सी करुणा प्रवाहित कर देता है और पाठक की भावुकता मधूलिका के प्रेमादर्श में रल-मिल जाती है। चाहे कौशिकजी की ‘ताई’ हो, चाहे प्रेमचन्द की ‘बड़े घर की बेटा’ या ‘पंच परमेश्वर’ अथवा गुलेरी की ‘उसने कहा था’—सबकी परिणति एक भावुकतापूर्ण आदर्श में होती है जो पाठक के मन की करुणा को विगलित करनी हुई उसे एक सामाजिक-आदर्श में ढाल देती है। ये सभी अच्छी कहानियाँ हैं, लोकप्रिय कहानियाँ हैं तथा इनके कथाकारों ने या इनकी—पीढ़ी के कथाकारों ने अपनी कथाओं में भावुकता की धाराएँ प्रवाहित की हैं। चाहे रामकथा हो चाहे पुराने कथाकारों की कहानियाँ—भावुकता उनका एक अपरिहार्य अंग है। पुराने लेखक के पास भावुकता एक अस्त्र था जिसके प्रयोग से वह कहानी के पात्रों व उसकी घटनाओं के साथ पाठक के हृदय का तादात्म्य स्थापित कर उसे साधारणीकरण की स्थिति तक पहुँचा देता था। इसलिए पुरानी पीढ़ी के लेखकों को अपनी कहानियों में जानबूझकर घटनाओं में नाटकीयता, भाषा में भावुकता तथा अन्त में पाठक को भिगो देने वाली एक स्थिति पड़ती थी भावुकता उनकी आवश्यक निर्यात थी।

1955-56 के आस-पास हिन्दी-कहानी में एक स्पष्ट दिखने वाला मोड़ आया तथा ‘मलवे का मालिक’, ‘चीफ की दावत’, ‘दोपहर का भोजन’, ‘राजा निरवसिया’, ‘जहाँ लक्ष्मी कैद है’ जैसी कहानियों के साथ हिन्दी-कहानी ने यथार्थ के नये दायरों की यात्रा शुरू की। इसी शुरुआत के साथ कथाकार सामाजिक जीवन के वाह्य-आदर्शों में भटकने के बजाय सामाजिक जीवन के बदलाव तथा व्यक्ति के

अन्तरंग जीवन की विसंगतियों की खोज में लग गया और उसने पुरानी कहानी के सामने एक प्रश्न चिह्न लगाया। इसका कारण यह भी था कि इस पीढ़ी का कथाकार मूल्यों के संक्रमण को भेलेते समाज में अपने आपको पा रहा था। हर स्तर पर बदलते समाज और व्यक्ति के प्रति उसकी प्रतिबद्धता स्वाभाविक थी। निःसंदेह इस रेखा से हिन्दी कहानी का एक नया आयाम प्रारम्भ हुआ तथा सामाजिक मूल्यों के विघटन की स्थितियों से व्युत्पन्न विसंगतियों का चित्रण कहानियों में होने लगा। लेकिन ये सभी कथाकार ऐसे थे जो पूरे साहस के साथ परम्परागत मूल्यों को अस्वीकार नहीं कर सके और पुराने मूल्यों के प्रति एक अजीब सा आग्रह बना रहा भले ही उसने परम्परा से अपने आपको काटने की बात कही थी। किन्तु मझली पीढ़ी का यह कथाकार भावुकता के अस्त्र को अपने हाथ से न फेंक सका। इसलिए इन लोगों ने नये जीवन के यथार्थ की खोज तो प्रारम्भ की लेकिन इनकी एप्रोच भावुकता पूर्ण ही रही अर्थात् धर्मवीर भारती, अमरकान्त, भीष्म साहनी, कमलेश्वर, मोहन राकेश, राजेन्द्र यादव, मार्कण्डेय आदि नये कथाकार ऐसी कहानियाँ न दे सके जो भावुकता के दायरे को तोड़कर अपना रूप निखारतीं। इसका कारण यह भी हो सकता है कि इन सभी कथाकारों ने स्वतन्त्रता पूर्व के आदर्शों से बंधे समाज को भी देखा था तथा इनकी जड़ें कहीं न कहीं प्रेमचन्द तथा प्रसाद युगीन संवेदनाओं से पोषित थीं।

यह बात नहीं कि इन कथाकारों को इस कमजोर अस्त्र की सीमाओं का ज्ञान नहीं था। नयी कहानी ग्रुप ने अज्ञेय-जैनेन्द्र पीढ़ी की भावुकता की खूब खिल्ली उड़ायी। लेकिन राजेन्द्र यादव ने, यह लिखने के वावजूद 'कि भावुकता एक ऐसी रूढ़ि है, जिसके सहारे लेखक अपनी प्रतिभा के कच्चेपन, उथलेपन और वामीपन को छिपा लेता है और कथा स्थितियों के वासीपन से बच निकलता है', (कहानी : स्वरूप और संवेदना, पृ. 220) 'प्रतीक्षा', 'मंत्र विद्ध', 'टूटना' जैसी भावुकतापूर्ण कहानियाँ लिखीं। मोहन राकेश की संवेदना आधुनिकता को पकड़ने में अधिक सक्षम है फिर भी या तो उन्होंने 'एक और जिन्दगी' 'मिमपाल' जैसी भावुकता से सनी कहानियाँ दी या आधुनिकता के नाम पर 'सेपटी पिन' जैसी महक चौका सक्ने वाली कहानियाँ, जिनका जीवन के कठोर यथार्थ से कम सम्बन्ध था। कमलेश्वर की संवेदना आज भी इतनी भावुक है कि 'नीली भील', 'राजा निरवंसिया' के बाद 'या फिर और' जैसी कहानी सामने आती है। हाँ कभी-कभी वे 'फँसला' या 'उस रात वह मुझे कँपड़ी पर मिली थी' जैसी हल्की और दुरूह कहानियाँ भी दे जाते हैं, वह शायद इसलिए कि नये कथाकारों की दौड़ में कहीं पीछे न रह जाएं। रेणु का 'तीसरी कसम', भारती की 'गुल की बन्नो' या 'बन्द गली का आखिरी मकान'—सब भावुकता से भरी कहानियाँ हैं।

इसका मतलब यही है कि मझली पीढ़ी के कथाकार के पाम परिवर्तित जीवन की झुरताओं को अभिव्यक्त कर सकने की तटस्थ दृष्टि नहीं है। इसीलिए 'परिमल' की एक मोट्टी में विजयदेव नारायण साही ने कहा था, "आज की कहानी मुख्यतः रुमानियत और भावुकता से दूर नहीं हट पाई है। इसका कारण कहानीकारों में उस बौद्धिक आत्म चेतना का अभाव है जो जीवन से सच्चे रूप में तटस्थ होकर टक्कर लेने या चित्रित करने की क्षमता रखती है।" वास्तव में 'पर्दाफाश' और 'भावुकता' से ऊपर उठकर हिन्दी कहानी अभी तक व्यापक जीवन की ट्रेजडी तक नहीं पहुंच सकी है। आज की कहानी जैसे एक विशाल प्रतीक्षा की कहानी है। सवेदनात्मक स्तर पर ये कहानियाँ एक विशेष सांस्कृतिक ठहराव को व्यक्त करती हैं और इस ठहराव को व्यक्त करने वाला मन कातर है।" (धर्मयुग, 26 अप्रैल 1964) साही के इस कथन की पुष्टि कमलेश्वर की "दिल्ली में एक मौत" कहानी से हो सकती है। यह कमलेश्वर की एक बहुचर्चित कहानी है जो महानगर में रहने वाले लोगों के मौत के प्रति बदले दृष्टिकोण को बड़ी खूबी के साथ उतारती है। महानगर में रहने वाले व्यक्ति के व्यस्त जीवन की दिनचर्या में किसी व्यक्ति की मौत विशेष अन्तर नहीं डालती। व्यक्ति सामान्य और सहज ढंग से अन्य कार्यों को करता हुआ शवयात्रा में भी सम्मिलित हो लेता है। निश्चित ही लेखक सहजता से जीवन की व्यापक ट्रेजडी को स्वीकार करता है लेकिन इसी कहानी का मुख्य पात्र (लेखक स्वयं) इस दृश्य की अजीब दृष्टि से देखता है तथा उसे मनुष्य के बदलाव पर आश्चर्य होने लगता है और उसकी सहानुभूति शवयात्रा में सम्मिलित होने वाले लोगों के प्रति नहीं रहती। क्यों? क्योंकि कथाकार का कातर मन इस व्यापक ट्रेजडी को एक सांस्कृतिक ठहराव की स्थिति तक ही ग्रहण कर सका है। इसलिए वह इस भावुकता से मुक्ति पाने में असमर्थ रहा है। यह मैं नहीं कहता कि मझली-पीढ़ी का कथाकार जीवन की झुर-जटिलताओं तथा विसर्गितियों को देख नहीं पाया है लेकिन इनकी अभिव्यक्ति में उसकी सवेदना भावुकता से मण्डित होकर ही सामने आई है और भावुकता की दिक्कत यह है कि "भावुक लेखक किसी घटना से इतना व्यथित और उस व्यथा से इतना अवसन्न रहता है कि उसमें उस व्यथा के आधार की निश्चित प्रकृति पर विचार करने की क्षमता नहीं बचती।" इसके कारण (भावुकता के) कहानी में जीवन की वास्तविकता का चित्रण ही कम नहीं होता, बल्कि कहानी के रचना विधान में भी या तो निर्जीव सपाटता आती है अथवा निरर्थक एवं कृत्रिम जटिलता।" (डॉ. नामवरसिंह, कहानी : नयी कहानी, पृ. 187-188) मझली-पीढ़ी का कथाकार भावुकता की इस पकड़ से मुक्त न हो सका और सहज ही उनकी कहानियाँ प्रेमचन्द, प्रसाद से थोड़ा ही आगे जा सकीं। जो तटस्थता हमें प्रेमचन्द की 'कफन', 'पूस की रात', अज्ञेय की 'रोज' तथा भ्रमरफान्त की 'जिन्दगी और जोक' देखने को मिलनी है वह कमलेश्वर की 'खोयी हुई दिशाएँ', राजेन्द्र यादव की प्रतीक्षा मोहन राकेश की 'मिस पाल' में नहीं मिलती।

लेकिन कथाकार को समाज में सामाजिक एवं व्यक्तिगत स्तर पर होने वाले संश्रान्ति और संक्रमण की तेज गति को अभिव्यक्ति देने की आवश्यकता पड़ी और निश्चय ही भावुकता का अस्तित्व इस सारे संक्रमण को अभिव्यक्त करने के लिए बेकार था। कथाकार की दृष्टि में एक तल्ल-तटस्थता इसलिए भी जरूरी हो गयी क्योंकि व्यक्तिगत स्तर पर व्यक्ति का परम्परागत मन पूरी तरह बिखर गया था। दूधनाथ-सिंह की 'रक्तपात' कहानी के ये वाक्य आज के व्यक्ति के बिखराव का सही परिचय देते हैं, '.....सारा रक्तपात भीतर ही हो रहा है और खून कहीं एकत्र होता है बहता नहीं।उसे लगा कि अब वह मनुष्य नहीं है। सत्कर्म, सेवा या दुष्कर्म, पाप सब समान हैं। जिसके लिए होंगे, उसके लिए होंगे। लोगों की दृष्टि में तो सभी कुछ है लेकिन उसके लिए ?सच है सब ज्यों का त्यों है, लेकिन मानवीय इच्छाओं का, उसका अदना संसार कहीं अंधेरे में छिप गया है।' इस आदमी का चित्रण करने के लिये जिसके सम्बन्धों में इस कदर क्रूरता समा गयी थी, भावुकता का सहारा लेना बेकार था। इसके लिए तो अभिव्यक्ति में उस प्रकार की आडम्बर-हीनता, महजता तथा संकोचहीनता की आवश्यकता थी जो दूधनाथसिंह की 'रक्तपात' कहानी में है तथा यही से हिन्दी कहानी का नया आयाम प्रारम्भ होता है जहाँ नयी पीढ़ी का कथाकार परम्परागत भावुकता से मुक्ति-पाकर अपने समकालीन आदमी के आन्तरिक संघर्ष और बाहरी सम्बन्धों की क्रूरता से सीधे टकराता है। उन्हें समझता है और अभिव्यक्त करता है। उसके मन में पुराने—मां-पिता-भाई—जैसे परम्परागत रिश्तों के प्रति अतिरिक्त या आरोपित सम्मान नहीं है। वह 'आदमी' को—केवल आदमी के बदलते रूप को तटस्थ होकर देखता है। ज्ञान रंजन का 'पिता' कहानी का बाप परम्परागत पिता नहीं है जो बदलाव को लेकर बेचैन हो। वह जमाने के साथ न बदलता हुआ इन्सान है जिसके प्रति रिश्तों की जंजीरें किसी के गले में नहीं पड़ी हैं। इस संदर्भ में डॉ. गंगाप्रसाद विमल का यह कहना बहुत उचित प्रतीत होता है, '60 के बाद की हिन्दी कहानी मानव-विश्वास की आदर्श कहानी नहीं है अपितु वह मनुष्य के भीषण संकट-बोध की यथार्थ-प्रतीति की कहानी है मानव-पीड़न को इसलिए व्यक्त नहीं करती कि वह कोई प्रदर्शनीय प्रसंग है अपितु वह यथार्थ बोध है।' (धर्मयुग, 26 मार्च, 1966) और आज का कथाकार इस पीड़न से भयाक्रांत नहीं होता, घबराकर भूतकाल में शरण नहीं लेता, बोधे भावुक आदर्शों से मन बहलाने का प्रयत्न नहीं करता प्रत्युत इस कठोर यथार्थ से सीधे टकराता है। अभिव्यक्ति के स्तर पर टकराने की सामर्थ्य उसमें है क्योंकि भावुकता जैसे अस्तित्व से इस स्थिति से बच निकलने का उसका इरादा कतई नहीं है। उसके पास उसकी रचनाशीलता है जिसमें सम्बन्धों के निम्न परिचर्तनों को पकड़ने की शक्ति है। इसीलिए आज की हिन्दी कहानी सहज और जीवन के अधिक निकट लगती है।

यहां एक प्रश्न उठ सकता है कि कथाकार के लिए किसी के प्रति भी सहानुभूति रखने की आवश्यकता नहीं है? वह अपने ट्रीटमेंट में असमृद्ध तो अवश्य है लेकिन रचनाकार अपनी रचना से बिल्कुल अलग कभी नहीं हो सकता। लेकिन इतना भी निश्चय है कि आज का कथाकार अपनी कहानी को किन्हीं आदर्शों के हाथों में सौंपकर उसे कृत्रिम बनाने का खतरा मोल नहीं ले सकता। उसकी सहानुभूति होगी, उसकी अपनी पीढ़ी के प्रति, अपने पात्रों के जीवन-संघर्ष के प्रति और नये मूल्यों के स्वीकार के प्रति। लेकिन इस सहानुभूति में कोई भावुकतापूर्ण आग्रह का भाव नहीं होगा।

अमरकान्त की एक प्रसिद्ध कहानी है, 'असमर्थ हिलता हाथ'। इस कहानी में मा अपनी पुत्री के प्रेम सम्बन्धों को लेकर दुःखी है। वह पुत्री को फटकारती है और इस प्रेम प्रसंग को छोड़ देने की आज्ञा देती है। लेकिन इसी बीच वह अपने आपको अपराधी-सी महसूस करने लगती है क्योंकि उसकी स्वयं की जबानी के प्रेम प्रसंगों की घटनाएँ उसके मानस को उद्वेलित करने लगती हैं। वह स्वयं से पूछती है कि उसकी पुत्री क्या गलत कर रही है? वह उसे प्रेम करने से क्यों रोकती है? जब वह प्रेम कर सकती तो उसकी पुत्री को भी ऐसा करने का अधिकार है। उसकी इच्छा होती है कि वह अपनी पुत्री को अपना इतिहास बताते हुए प्रेम करने की छूट दे दे लेकिन इच्छापूर्ति से पूर्व ही वह मर जाती है और वह अपनी पुत्री से जो कहना चाहती थी नहीं कह पाती। यह कहानी मा की इसी व्यथा से भीगी हुई है। मा की मृत्यु दिखाकर लेखक ने मां की परम्परागत इमेज को बचा लिया है और पुत्री है कि मा का विरोध कर ही नहीं पाती, मा के प्रति उसके मन में एक भावुकतापूर्ण सम्मान का भाव है। सारी स्थिति में लेखक का कातर मन परिवर्तन के व्यापक रूप को सामने नहीं आने देता। अब एक दूसरी कहानी लीजिए—ज्ञानरंजन की 'कलह'। इस कहानी की पुत्री अपने मां-बाप के बीच कलह का कारण समझती है। पिता किसी अन्य स्त्री से सम्बन्ध रखते हैं। वे उस स्त्री को घर के गेस्ट हाऊस में अपने साथ लाना चाहते हैं। पर मां नहीं चाहती कि ऐसा हो क्योंकि उसकी पुत्री स्वाति पर इसका बुरा असर पड़ेगा। लेकिन स्वाति सब कुछ समझती है। उसके मन में इस स्थिति के प्रति न घृणा है न क्रोध। उसके मन में अपने मां-बाप के प्रति लिजलिजी श्रद्धा भी नहीं है। उसे आश्चर्य होता है कि मा रात को पिता से लड़ती है लेकिन दिन में सब कुछ ठीक ढंग से चलता है। वह इस सारी स्थिति को सहज रूप में स्वीकार कर लेती है। यही नहीं, उसे अपनी मां की दकियानूसी पर दया आती है, "स्वाति सोचने लगी अगर उन बातों को जान लेना ही किसी युवा लड़की की वरवादी है जिन्हें मां-बाप चुराना चाहें तो मैं तो कभी की वरवाद हो गयी।" ये शब्द उसके किसी मूल्य के प्रति पूर्ण अस्वीकार का भाव प्रकट करते हैं। कहानी जीवन की ट्रेजिडी को गहराई से उतारती है। सम्बन्धों की इसी व्यापक

ट्रेजिडी को ज्ञानरंजन की 'सम्बन्ध' कहानी में भी अभिव्यक्ति मिली है। जितेन्द्र भाटिया की 'जला हुआ आकाश' (कल्पना, जून 1968) कहानी में भी पारिवारिक जीवन के सम्बन्धों की यही निस्संगता है और सम्बन्धों के साधारण अनुभवों की सगति का अच्छा चित्रण हुआ है।

वस्तुतः आज के बदलते परिप्रेक्ष्य में अकेलापन, अजनबीपन, आत्म निर्वासन, अस्तित्व संकट मात्र नारे बाजी के शब्द नहीं है प्रत्युत जीवन की अनिवार्य परिणतियां हैं। इस सभी का सहज स्वीकार-पूरी तटस्थता के साथ—आज के कथाकार की नियति है। इस स्वीकृति में भूत के प्रति लिजलिजी भावुकता का आग्रह नहीं है, वर्तमान की क्रूरताओं को लेकर मात्र रोना धोना भी नहीं है। इसलिए वह अपनी कहानियों में मय, विस्मय, जिज्ञासा, कौतूहल जैसे तत्वों की समाविष्टि के प्रति चिंतित नहीं है (ये सभी भावुकता अंग है)। इसी तटस्थ दृष्टि को लेकर दूधनाथ सिंह, ज्ञानरंजन, काशीनारायणसिंह, अशोक सेकसरिया, जितेन्द्र भाटिया, सिद्धेश आदि कथाकार आज की कहानिया लिख रहे हैं। ये कथाकार मझली पीढ़ी से आगे निकल गये हैं क्योंकि मझली पीढ़ी के अस्त्र आज बेकार हो चुके हैं। भावुकता से पगी हुई अनेक कहानियां आज की व्यावसायिक पत्रिकाओं में छपती हैं, लोग उन्हें पढ़ते हैं और (शायद) पसंद भी कर लेते हैं लेकिन समय की शिला पर वे कोई चिन्ह अंकित नहीं कर सकती क्योंकि जीवन की व्यापक ट्रेजिडी से टकरा सकने की उनमें क्षमता नहीं है। खैर, इस वर्ग की कहानियां आज की प्रतिनिधि कहानिया ही नहीं है अतः वे बस छपती भर हैं।

जीवन के सवालों में निरुत्तर कहानियाँ

इधर कथा-समीक्षा को लेकर कुछ महत्वपूर्ण प्रश्न उठाये गये हैं। इसमें तो सन्देह नहीं कि हिन्दी में कथा-समीक्षा के नाम पर या तो 'सम्बन्ध-समीक्षा' को प्रश्रय मिला है या फिर समीक्षा दुहराने की प्रवृत्ति का शिकार रही है। विभिन्न कहानियों के सम्बन्ध में वही 'अनुभूति की प्रामाणिकता' 'खोज, घुटन, उबासी की अभिव्यक्ति', 'भोगा हुआ यथार्थ' आदि शब्दों की चिपियाँ काफी पुरानी एवं आरोपित-सी लगने लगी हैं। यों हिन्दी के कुछ समृद्ध कहानीकार (नये) यह भी मानते हैं कि हिन्दी में कथा-समीक्षा है ही नहीं, इसलिए अपने गुट के कथाकारों की कहानियों को मूल्यांकित करने का भार वे अपने ही कंधों पर ढोते रहे हैं।

कथा-समीक्षा में अराजकता एवं ठहराव लाने का श्रेय कथा-समीक्षकों की पक्षधरता को है, अथवा कहानीकारों द्वारा भी 'कथा-समीक्षा में जम कर हिस्सा लेने को', इसका निर्णय तो मैं नहीं कर सकता। पर दोष क्या अकेले समीक्षक का ही है? यह भी विचारणीय प्रश्न है। यह तो नहीं कहा जा सकता कि नयी से नयी कहानियों को समझ सकने वाली प्रतिभाएं हिन्दी में नहीं हैं। यह मानना भी गलत होगा कि हिन्दी कहानी के सारे बदलाव को समीक्षकों ने समझने की चेष्टा नहीं की है (मैं समीक्षकों के बचाव की बकालत नहीं कर रहा हूँ), किन्तु जब कहानियों में ही दुहराव के अतिरिक्त कुछ नहीं मिल पाता तो समीक्षक के पास भी कहानियों के सम्बन्ध में प्रचलित चिपियाँ चिपकने के अतिरिक्त कोई चारा नहीं रह जाता।

अतः पहले कहानी पर विचार करें। लम्बे अरसे से हिन्दी कहानी में मानव सम्बन्धों में आये परिवर्तनों की समाविष्टि की बात उठायी जाती रही है। किन्तु मानव-सम्बन्धों में परिवर्तन तो सभी दिशाओं में हुए हैं—केवल स्त्री-पुरुष सम्बन्धों में ही नहीं, राजनीति, उद्योग, व्यवसाय, शिक्षा, कृषि आदि सभी क्षेत्रों में व्यापक परिवर्तन आये हैं। पर हिन्दी-कहानी ने स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के दायरे से निकल कर कितनी दूरी तक अन्य क्षेत्रों में यात्राएं की हैं? इस दृष्टि से हिन्दी-कहानी तथा हिन्दी-फिल्म की स्थितियों में विशेष अन्तर नहीं है। जैसे हिन्दी-फिल्म में विश्व-शक्ति की समस्या भी नायक-नायिका प्रेम-भरे गीतों में फंम कर रह जाती है वैसे ही हिन्दी

कहानी में मानव-सम्बन्धों में आये सारे परिवर्तन स्त्री-पुरुष सम्बन्धों (विशेष रूप से यौन सम्बन्धों) पर आकर एक जाते हैं। इसीलिए आज भी नयी कहानी के पक्षधर (समीक्षक तथा कहानीकार), नयी-कहानी की चर्चाओं में 'धोफ की दावत', 'मलबे का मालिक' आदि कहानियों को विशेष रूप से याद करते हैं। क्योंकि ऐसी ही प्रारम्भिक कहानियों में मानव सम्बन्धों में आये परिवर्तनों को व्यापक धरातल दिया गया था। पर बाद में कहानीकार स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों में घुसते चले गये और समस्त नया-भाव-बोध, युग-बोध स्त्री-पुरुष, की इकाइयों में ही समाता चला गया। समीक्षक तथा पाठक कब तक स्त्री-पुरुष के (यौन) सम्बन्धों की कहानिया ही पढ़ते रहे और उनकी चर्चा करते रहे।

किन्तु दिवकत यह है कि स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के आगे भी जीवन का परिवर्तन बहुत व्यापक है और गहरा है (यह बात अलग है कि मोहन राकेश जैसे कथाकार सारे परिवर्तन की जड़ स्त्री-पुरुष संबंधों को ही मानते हैं) जिसे कथाकार ने अपेक्षित करने की भरसक कोशिश की है इसका अर्थ यह हुआ कि हिन्दी का कथाकार जीवन तथा उसकी परिस्थितियों के अधिक निकट नहीं है। युद्ध को लेकर लिखी गई दुर्बल कहानियों से यह बात सिद्ध हो ही चुकी है। शायद कहानीकार के समक्ष जीवन को समझने और उसे चित्रित करने का प्रश्न उतना महत्वपूर्ण नहीं है जितना कि अपने आपको कायम रखने का। इसलिए वह जानबूझ कर स्त्री-पुरुष सम्बन्धों को घसीटता आ रहा है।

स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों (यौन सम्बन्धों) को कथाकारों ने इतना अधिक महत्व दिया कि उनमें इस बात की होड़ लग गयी कि कौन अपनी कहानियों में यौन-क्रियाओं का अधिक और विचित्र चित्रण करे। मैं साहित्य में संक्स की अभिव्यक्ति का विरोधी नहीं हूँ। अन्य प्रवृत्तियों की तरह 'संक्स' भी साहित्य-सृजन की एक प्रेरक शक्ति है पर यौन-भावना तथा यौन-क्रिया में अन्तर तो है ही। 'ऐयाश-प्रतों' के समान कथाओं के पात्र यौन-क्रिया-रत है तथा स्खलित हैं, तपुंसकता की सीमा तक 'देह की राजनीति' को ढोना ही इन पात्रों की नियति बन गया है तिस पर भी तुर्रि 'भोगे हुए यथार्थ' का है।

आज के कथाकार (चाहे वह महेन्द्र भल्ला हों, चाहे पानू खोलिया, चाहे सिद्धेश) भोगे हुए यथार्थ की ही कहानिया लिखते हैं। किन्तु कथाओं में चित्रित कथ्य भोगे हुए यथार्थ से बहुत दूर होता है। एक कहानी में एक पात्र अपने पिता की जलती चिता को छोड़कर श्मशान में ही भाड़ी के पीछे सम्भोग में रत हो जाता है। इसे कैसे भोगा हुआ यथार्थ कहें? वस्तुतः कहानियों में चित्रित अधिकांश स्थितियाँ भोगी हुई न होकर सोची हुई होती हैं। वास्तविक जीवन की उपज न होकर कथाकार की कल्पना से प्रसूत होती है। इसीलिये ये कहानियाँ जीवन के यथार्थ से

कटती जा रही हैं। इन कहानियों के सन्दर्भ में जीवन की जटिलताओं से जूझने की बात करना समीक्षक के कर्तव्य का निर्वाह मात्र है।

यह विडम्बना ही है कि सामने घा रही कथाओं में या तो सोची हुई स्थितियां हैं या भोगी हुई सस्ती भावुकता एक ही लेखक जब नये मानव सम्बन्धों को व्यक्त करने वाली कहानी देता है 'एक और जिन्दगी' जैसी आंसू-भरी कहानी सामने आती है और जब वह अधिक आधुनिक बनता है तो 'सेपटी पिन' लिखकर पाठकों को चौंकाता है। शायद लेखक पाठकों को चौंकाने की बात अधिक सोचने लगा है। सोची हुई स्थितियों को लेखक ऐसे प्रतीकों में ढालता है कि जो कहानी सामने आती है उसका कथ्य समझना कठिन हो जाता है। आज का कथाकार कुछ शब्दों को जीवन पर चरसा करता है और उन्ही शब्दों को अपनी कथाओं का कथ्य बना लेता है। अजनबीपन, संत्रास, कुंठा, घुटन आदि ऐसे ही सुविधाजनक शब्द हैं जो कथाकार के मस्तिष्क में कहानियों के लिए विचित्र स्थितियों को जन्म देते हैं। वह इनमें से किसी एक शब्द को लेता है और उसी पर विभिन्न कोणों से पात्र तथा स्थितिया गढ़ता है। अजनबीपन को लेकर रविन्द्रकालिया आदि कथाकारों ने विचित्र कहानियां लिखी हैं। लेखक जब सायास स्थितियां निमित्त करता है तो कहानियों का अजनबीपन जीवन के अजनबीपन से बहुत दूर चला जाता है। ऐसा लगता है कि कथाओं के पात्र जीवन के अजनबीपन भोग नहीं रहे हैं, प्रत्युत लेखक द्वारा आरोपित अजनबीपन के नीचे दबे हुए हैं।

फिर आज का जीवन इन्ही तत्वों की निमित्त मात्र ही तो नहीं है। माना, जीवन में यह सब कुछ है पर एक दुखी व्यक्तिका भी हर पल संत्रास में नहीं बीतता पर कथाओं की स्थिति यह है कि एक ही कथाकार की अनेक कहानियों में पात्र केवल एक ही हैं लेखक उसी का उपयोग संत्रास की विभिन्न स्थितियों में कर रहा है। इसीलिए न तो ये स्थितियां यथार्थ जीवन की लगती हैं और न इनके पात्र ही विश्वसनीय दिखते हैं। कथाकार तो यह सोचने लगा है कि पाठकों को जितना अधिक चौंकाया जाएगा, लोकप्रियता उतनी ही अधिक मिलेगी। अतः वह जीवन के निकट आने की उतनी कोशिश में नहीं है जितनी जीवन को विचित्र रूपों में चित्रित करने में। यही कारण है कि अधिकांश कहानियां 'अभ्यस्त' वया 'विकेकीपाठक' के गले से भी नहीं उतर पातीं।

कहानी में तटस्थता का प्रश्न भी बार-बार उठाया जाता रहा है। किसी स्थिति का सहज तथा तटस्थ चित्रण तभी सम्भव है जब लेखक उसे भोग कर भी लिखते समय अपने आपको उससे असम्बद्ध कर ले। यद्यपि यह पढ़ने को तो मिलता है कि अमुक कहानी में 'तटस्थ तलखी' है पर ऐसी कहानियां बहुत कम हैं। सारे नये परिवर्तन के प्रति अधिकांश लेखकों का दृष्टिकोण आन्वेषपूर्ण प्रतीत होता है इसलिए कहानी में सहज तटस्थता नहीं आ पाती। 'दिल्ली में एक भीत' कहानी महानगर में

रहने वाले लोगो के मृत्यु के प्रति दृष्टिकोण का बड़ी कुशलता से चित्रण करती है। शव यात्रा में शामिल होना व्यस्त व्यक्ति की दिनचर्या के क्रम में कोई अन्तर नहीं डालता, अत्यन्त सहज स्थिति है। इस दृष्टि से यह एक महत्वपूर्ण कहानी है। पर जब कहानी का नायक शवयात्रा वाले दृश्य के प्रति अपना आक्रोश व्यक्त करता है तो कहानी असहज लगने लगती है। शायद लेखक बदली हुई स्थिति से अपने आपको असम्बद्ध नहीं रख सका और नायक के बहाने वह स्वयं ही उसमें शामिल हो गया। वह इस बदलाव के प्रति तटस्थ कहाँ है ?

और जब लेखक तटस्थ नहीं रह पाता तो भावुकता उभरने लगती है। यदि आज भी भावुकता कहानी का एक अपरिहार्य तत्व है तो 'प्रतीक्षा' कहानी 'मधुआ' से किम प्रकार आगे है ? दो नये उदाहरण लीजिए—सद्यः प्रकाशित कमलेश्वर की '...या फिर और' तथा मन्नू भण्डारी की 'दरार भरने की दरार' कहानियाँ भावुकता से भीगी हुई हैं। पुरानी कहानी के पतन के जो कारण कभी कमलेश्वर खोजा करते थे वे स्वयं उन्हें ही दुहराने लगे हैं। '... या फिर और' में क्या नया है ? यही कि बूढ़े की बुढापे में मुहब्बत रंग लायी.....जैसे उसके दिन फिरे... 'बोल सियावर रामचन्द्र की जय.....' फिर 'बैतलवा डाल पर।'

शहरी एवं महानगरीय जीवन की कहानियाँ पढ़कर लगता है कि वहाँ का जीवन तो भय और संत्रास से घिरा हुआ है और वहाँ के रहने वाले विचित्र स्थितियों में जी रहे हैं। (इस भय और संत्रास में यौन सबसे प्रबल तत्व है)। ग्राम जीवन पर लिखी कहानियों में गांवों के साथ अजीब मजाक हुआ है। ग्राम कथाओं में या तो ठेठ-देहातीपन है या फिर वही रेणुई लच्छेदार भावुकता। कथाकार यही मानकर चलते हैं कि गांवों का जीवन अब भी उन्हीं पुराने संस्कारों में घिरा है और ग्रामीण व्यक्ति अब भी 'हीरामनी' भोलेपन से निकल नहीं पाया है। कथाकार शायद भूल जाता है कि आज के गांव की जनता अनपढ़ अवश्य है पर अशिक्षित नहीं है। अब एक 'पंचलैट' वाले गांव न होकर वजते हुए ट्रांजिस्टरो के वाले गांव हैं। पर कहाँ है वे कहानियाँ जिनमें राजनीति, विज्ञान के उपादानों आदि के परिणाम स्वरूप बदले हुए गांवों का जीवन हो ? पर परेशानी तो यह है कि गांव के जीवन पर लिखने वाले कथाकार पर तो रेणु बनने का भूत सवार है। रेणु तो गांव के मारे परिवर्तन को देख भी रहे हैं और उनका अपना अलग अन्दाज है। अधिकांश कहानीकार अभी दशकों पीछे वाले गांवों में जी रहे हैं।

इसमें सन्देह नहीं कि आज के जीवन के सवाल काफी जटिल और बदले हुए हैं। ये सवाल स्त्री-पुरुष सम्बन्धों तक ही सीमित नहीं हैं। प्रति वर्ष देश का कोई न कोई हिस्सा अफ़स या बाढ़ग्रस्त हो जाता है। हर रोज़ घिराव और हड़तालों का

तनावपूर्ण है कि र गहरी हो गयी

। प्रत्येक मन्त्रालय में, आफिस में, उद्योग में, शिक्षण संस्था में, गांव में, राजनैतिक दल में राजनीति अलग-अलग रूपों में विद्यमान है। यह राजनीति 'देह की राजनीति' से अधिक गहरी और व्यापक है। यह तो मैंने एक उदाहरण दिया। मेरा लक्ष्य कथाओं के विषयों की तालिका प्रस्तुत करना भी नहीं है पर जीवन इतना संकुचित नहीं है कि सारे सवालों के जवाब स्त्री-पुरुष सम्बन्धों (यौन सम्बन्धों) में ही मिल जाएं। काश, आज का कहानीकार जीवन के इन सवालों के जवाब कहानी में खोजने का प्रयत्न करता ! कथा-समीक्षक अपने आप उन्हें समझने की चेष्टा करेगा।

समकालीन हिन्दी कहानी : नायक प्रतिभा का विसर्जन

कहानी क्या किसी भी साहित्य रूप के संदर्भ में नायक-नायिका की चर्चा करना, बहस को काफी पीछे ले जाने का प्रयत्न करना है। इसके कारण यह है कि आज के रचनाकार के मन में न तो नायक की कोई परम्परागत या निर्धारित तस्वीर है और न किसी नायक-प्रतिभा को केन्द्र में रखकर कहानी लिखना उसके लिये सम्भव ही है। जब हम नायक की चर्चा करते हैं तो सहज ही हमारे सामने वे नैतिक-आदर्श या मूल्य आ जाते हैं जिनके संयोजन-संरक्षण के लिए किसी नायक प्रतिभा की अवतारणा होती है। प्रसाद की कहानियों में नायक (नायिका) की छवि स्पष्ट है। 'मधुमा' का शराबी भी नैतिक आदर्शों और मूल्यों से बंधा हुआ है। प्रेमचन्द की कहानियों में भी नायक नायिका की प्रतिभा का विसर्जन उनकी अन्तिम दौर की कहानियों में होता है, जिनमें वे आदर्शवादी दृष्टि से मुक्त होकर यथार्थ की क्रूर जमीन पर आ जाते हैं। 'पंच परमेश्वर', 'बड़े घर की बेटी', 'नमक का दरोगा' आदि कहानियों के नायक-नायिका चरित्र उदात्त सामाजिक आदर्शों में लिपटे हैं किन्तु 'कफन', 'पूस की रात', 'शतरंज के खिलाड़ी' आदि कहानियों के नायक आदर्शों की केंचुल को त्याग देते हैं और 'कफन' कहानी में तो व्यवस्था तथा समाज की क्रूर स्थितियों के कारण उत्पन्न पात्रों के अमानवीकरण की प्रक्रिया प्रारम्भ हो जाती है। इस प्रकार नायक-नायिका की उदात्त तस्वीर तो प्रेमचन्द की कहानी यात्रा में ही विखरनी प्रारम्भ हो गयी थी।

प्रेमचन्द के बाद हिन्दी में मनोविश्लेषणात्मक कहानी का दौर आया। जैनेन्द्र, अज्ञेय, इलाचन्द्र जोशी आदि कथाकारों के लिये नायक-नायिका चरित्रों की स्थिति इसलिये बनी रही कि उनकी कहानियाँ चरित्र के मनः-कर्म ही आधुनिक यात्रा करती हैं। इस दौर के लेखकों ने एक दूसरे ही रूप में कहानी यात्रा की कला को स्वीकार किया। जैनेन्द्र ने तो विचार (तत्त्व) तथा मन (मनः) एक ही मुख्य पात्र बनाने का प्रयास किया। किन्तु मुख्य पात्र का रूप ही प्रेमचन्द के

की 'रोज' कहानी में मिलता है। जिसमें बाहरी परिवेश के पात्र की मनः स्थिति पर पडने वाले तीखे आघातों का इतना विशद चित्रण है कि कहानी में पात्रों से ज्यादा प्रमुख उनके जीवन की एकरसता, ऊच, अकेलापन हो जाते हैं। इतना ही नहीं, मालती की समस्त मानवीय संवेदनाएँ उसके अकेलेपन तथा एकरसता में मर गयी प्रतीत होती है तथा मालती मानव चरित्र न रहकर एक मशीन भर रह जाती है। पात्रों के अपात्रीकरण या मशीनीकरण की प्रक्रिया को चित्रित करने वाली अज्ञेय की 'रोज' एक उत्कृष्ट कहानी है। इस दौर के कहानीकारों में अशक में भी प्रमुख पात्रों को पूरा महत्व देने की प्रवृत्ति देखी जा सकती है। उन्होंने भी 'डाची' में पशु का मानवीय संवेदनाओं से सम्पृक्त करके प्रस्तुत किया है। सामाजिक परिवर्तन के प्रति पूर्ण सजगता की दृष्टि से यशपाल इस दौर के सबसे समर्थ कथाकार हैं। उनकी कहानियों में सामाजिक समस्याओं के प्रति पूरा आग्रह है, अतः वे नायक-गायिका से ज्यादा महत्व सामाजिक समस्याओं को देते हैं या जीवन स्थितियों को देते हैं। उनकी 'परदा' कहानी ली जा सकती है— इस कहानी में चौधरी पीरबख्श यद्यपि प्रमुख पात्र है तथापि लेखक का उद्देश्य नायक के चरित्र को उभारना न होकर मध्यवर्गीय मनोवृत्ति के संदर्भ में झूठे सामाजिक दम्भ के परदे के पीछे छिपी मध्यवर्ग के व्यक्ति की मानसिकता को चित्रित करना है। अतः यहाँ पर परदा, जो मध्यवर्गीय मानसिकता का प्रतीक है, ही एक महत्वपूर्ण पात्र बनकर उभरता है, जिसके हटते ही पीरबख्श की असलियत प्रकट हो जाती है। इस तरह 'परदा' कहानी किनी व्यक्ति की कहानी न होकर मध्यवर्ग की नियति की कहानी बन जाती है।

इसके बाद स्वातंत्र्योत्तर कहानी का दौर आता है— जहाँ कहानी की रचना प्रक्रिया के बाबत बातें पहले स्पष्ट कर लेना जरूरी है—पहली बात तो यह है कि यहाँ तक आते आते कथाकार ने तिलजिजी भावुकता को तिलांजली दे दी थी। उसका दृष्टिकोण जीवन को आदर्श में लिपटी अश्रु विगलित भावुकता के साथ देखने का नहीं रह गया था। वह जीवन को उसके यथार्थ रूप में देखने का प्रयास कर रहा था। दूसरे उसने निस्संग तथा तटस्थ भाव से जीवन को साहित्य में देखना प्रारम्भ किया। उसके लिए अब वह स्वयं (दृष्टा) प्रधान नहीं रहा बल्कि जीवन (दृश्य) प्रधान हो गया। अतः उसकी दृष्टि जीवन के यथार्थ को निर्ममता से देखने की अभ्यस्त हो गयी। तीसरे किसी पात्र को केन्द्र में रखकर कहानी रचना अब उसके बस का नहीं था। मार्कण्डेय की कहानियों के संदर्भ में भैरव प्रसाद गुप्त ने ठीक ही कहा है कि "पात्र को लेकर कहानी बनाने के यत्न से यशपाल को जो कहानी के बजाय शब्द चित्र बन जाने का भय था उसी से मार्कण्डेय ने जमीन तोड़ी थी।" यहाँ पात्रों को लेकर कहानी बनाने का यत्न नहीं है। यहाँ पात्रों को सीधे उसके परिवेश से उठा लिया गया है। यहाँ कोई बात कहने के लिये पात्रों को गढ़कर खड़ा नहीं किया है और न उनके इर्द-गिर्द कल्पित घटनाओं का जाल बुना गया

है। यहां पात्र अपने जिन्दा परिवेश में स्वयं जीवन को प्रस्तुत करते हैं। इस दौर में यद्यपि ऐसी अनेक कहानियां लिखी गयीं, जिनमें बहुत ही सशक्त पात्र उभरे हैं— गुलरा के बाबा, हंसा (मार्कण्डेय), भैरों-पाण्डे (शिवप्रसाद सिंह), हीरामन (रेणु), महेश पाण्डे (कमलेश्वर) आदि ऐसे ही अमर पात्र हैं, जो हमारे जीवन की वास्तविकता के ऐतिहासिक प्रतीक हैं। किन्तु ये सभी पात्र नायक की परम्परागत छवि के अनुरूप न होकर जीवन की वास्तविकता के अधिक निकट हैं क्योंकि इन कहानियों के लेखकों ने ये कहानियां यथार्थ जीवन से सम्पूर्ण निर्ममता के साथ उठा ली हैं। इस दृष्टि से अमरकान्त की 'जिन्दगी और जोक' कहानी सबसे ज्यादा ध्यान आकृष्ट करती है। इस कहानी का रजुआ एक भिलमगा है तथा उसके लिए सामाजिक तथा व्यक्तिगत दृष्टि से उसकी जिन्दगी का कोई अर्थ नहीं है किन्तु साधारण रजुआ में अदम्य जिजीविषा है। टुच्चे मोहल्ले वालों के छोटे स्वार्थों तथा विपम परिस्थितियों के बीच भी रजुआ का जीने के लिये अनवरत संपर्क और तड़प उसकी जिन्दगी की प्रत्येक सांस की कीमत चुकाते हैं। इस दौर में यह हुआ कि हिन्दी कहानी में रजुआ जैसे साधारण पात्र अपनी असाधारण जीवनी-शक्ति लेकर विपम सामाजिक परिवेश के माथ उभरे। वस्तुतः कथाकारों का बल पात्रों के चरित्र पर उतना नहीं जितना कि पात्र और परिवेश के सम्बन्धों को चित्रित करने पर है। राजेन्द्र यादव का कथन सावक प्रतीत होता है कि 'उसकी (कहानी की) भीम तो व्यक्ति और परिस्थिति की वह धनीभूत (इंटेन्सीफाइड) संयुक्ति है जो आज की वास्तविकता है।'

इस अम में व्यक्ति और परिवेश के सम्बन्धों की खोज में कहानियों का वैयक्तिक धरातल छूटने लगा और उनमें सामाजिक परिवेश उभरने लगा। इसका कारण यह रहा कि लेखक उस सामाजिक यथार्थ का स्वयं ही भोक्ता था। मोहन राकेश की 'मलवे का मानिक' कहानी दो पात्रों की—रक्षे पहतवान और बुड़ड़े गनी की—कहानी ही नहीं है बल्कि 'विभाजन की विभीषिका से बचे हुए उस मलवे की है जो हमारे सामने आज भी ज्यों का त्यों पड़ा है और इसकी चौखट की सड़ी लकड़ी के रेशे-रेशे भर रहे हैं' (डा. घनजंम वर्मा)। इस तरह इस कहानी का नायक तो यह मलवा ही हो गया है।

कमलेश्वर की 'खोयी हुई दिशाएँ' या 'दिल्ली में एक मीत' कहानियों में पात्र है—पर वे नायक नहीं हैं, नायक तो महानगरीय जीवन की यातना है जिनमें पात्रों के जीवन में अलगाव, अकेलापन, ऊन आदि भर दिये हैं तथा जो पात्रों की पहचान को भी गीन बँठी है। तभी तो 'खोयी हुई दिशाएँ' का चन्द्र अपनी पत्नी से पूछता है 'नीलिमा तुम तो मुझे पहचानती हो।' मनहर चौहान की 'बीम मुखों के बाद' कहानी में महानगरीय जीवन के व्यस्तताजन्य अपरिचय का भाव ही प्रमुख पात्र का रूप धारण कर देता है। रामरम मिश्र की 'छटका हुआ नगर' तथा

महीपतिह की 'कील' आदि कहानियों में महानगरीय परिवेश अपनी सघनता के साथ व्यवहृत हुआ है जो मानव पात्रों को सा रहा है।

स्वतन्त्रता के बाद सांस्कृतिक संक्रमण की प्रतिक्रिया बहुत तेजी से समाज और व्यक्ति की स्थितियों को बदलती रही है। सामाजिक तथा नैतिक मूल्यों में जो परिवर्तन आया वही पात्रों के सम्बन्धों के रूपों में भी बदलाव लाया। परम्परागत रिश्ते टूट गये तथा पात्र अपने आप में सिमटने लगे। रिश्तों के टूटने का परिणाम यह हुआ कि पात्रों की सामाजिक-सम्बन्धों में बनी प्रतिमाएँ टूटने लगी। पिता की प्रतिमा का लण्डित होता हुआ रूप राजेन्द्र यादव की 'बिरादरी बाहर' तथा उपा प्रियवंदा की 'वापसी' कहानियों में देखा जा सकता है। पर इन कहानियों का पिता समाज में होने वाले परिवर्तन को स्वीकार नहीं कर पाता, बदले हुए माहौल में अपने को मिसफिट पाना है और अपने और नयी पीढ़ी के बीच के अन्तर को तत्त्वी के माय महसूस करता है यह अनुभव उसे कचोटता है। पर इसके आगे जाकर ज्ञानरंजन की 'पिता' तथा रमेशबक्षी की 'पितादर पिता' कहानी के पिता बदलाव को स्वीकार कर लेते हैं। इस तरह यहाँ तक आते-आते परम्परागत पिता की प्रतिमा विसर्जित हो जाती है। परस्पर सम्बन्धों के बदलाव के संकट को मोहन राकेश की 'आर्द्रा' तथा अमरकान्त की 'असमर्थ हिलता हाथ' कहानियों की भाँ भी महसूस करती हैं।

सामाजिक रिश्तों के बदलाव के सन्दर्भ में सर्वाधिक संकट प्रेम सम्बन्धों को लेकर आया है। भारतीय समाज में नारी की शारीरिक पवित्रता का विशेष महत्व रहा है। सामान्यतः भारतीय नारी के लिए इस सीमा रेखा का उल्लंघन असम्भव नहीं तो तकलीफ देह जरूर रहा है। पर जीवन की बदलती स्थितियों ने इस मूल्य को भी झुकभोर कर रख दिया है। मन्नू भण्डारी की 'ऊँचाई' कहानी की नायिका के अनुसार यदि कोई नारी परिस्थितिवश कुछ क्षणों के लिये अपना शरीर किसी पुरुष को समर्पित कर देती है तब भी उसके हृदय की जिस ऊँचाई पर उसके पति की प्रतिमा स्थापित है, वहा कोई नहीं आ सकता। अतः वह झूठा पश्चाताप दिखाकर धामा याचना नहीं करती। किन्तु जीवन मूल्यों का यह परिवर्तन अधिसंख्य कहानियों में मानसिक संघर्ष का कारण बनता है। पात्र इस संघर्ष को झेलते हैं और टूटते हैं। इतना ही नहीं, राजेन्द्र यादव की 'छोटे-छोटे ताजमहल' (विजय और मीरा); राम कुमार की 'यात्रा' (वह और देवा); मोहन राकेश की 'एक और जिन्दगी', कमलेश्वर की 'राजा निरबसिया', गिरिराज किशोर की 'फाक वाला घोड़ा और निकर वाला साईल' आदि कहानियों के नायक-नायिका सामान्यतः एन्टी हीरोइक हैं—सभी अपने आप में सिमटे, कुचले और नपुंसक। यहाँ ये पात्र परस्पर परिचित होते हुए भी अपरिचय का कष्ट भोगते हैं।

अलग-अलग अपरिचय, एकरसता, ऊब, व्यर्थता बोध आदि की अभिव्यक्ति 'स्वात्रय्योत्तर' कहानी की प्रमुख विशेषता रही है। इन स्थितियों का परिणाम यह

हुआ है कि कहानियों में पात्रों की संज्ञाएं ही सुप्त हो गयी हैं—उनके नाम तक सुप्त हो गये हैं, 'वह', 'मैं', 'यह' आदि से पात्रों का बोध होता है या वे क रा ग जैसे नामों में समा गया है। अलगव की इस प्रवृत्ति का नशा हिन्दी कहानीकारों का एक बारगी तो ऐसा छाया कि लेखक और समाज के सम्बन्ध ही रचना के विषय से बाहर हो गये। 60-70 के बीच हिन्दी कहानी में एक ऐसा दौर आया जब पात्र पूरी तरह अपनी मनः ग्रन्थियों की केंचुल में सिमट कर रह गये अथवा यौन विकृतियों के शिकार होकर आत्मरति में लीन हो गये।

नायक-नायिका की परम्परागत प्रतिमा जरूर सण्डित हुई। पात्रों को केन्द्र में रखकर कहानियों के लिखने का सिलसिला जरूर रुका किन्तु जीवन्त पात्रों से युक्त कहानी की अन्तः सलिता निरन्तर (कभी धीरे धीरे ही हो गयी हो) बहती रही है। समकालीन कहानी के पात्र जीवन की विसंगतियों से जूझ रहे हैं तथा परिवेश के दबाव को सह रहे हैं। अमरकान्त, इसराइल, कमलेश्वर, ज्ञानरंजन, काशीनाथ सिंह, मधुकरसिंह आदि कहानीकारों के पात्र निरन्तर जीवन स्थितियों से जूझ रहे हैं और उनका संघर्ष ही उनकी पहचान को ताजा बनाता है।

प्रेमचन्द : कहानीकार

मार्च, 1932 में प्रेमचन्द ने 'हंस' में लिखा था, 'मनुष्य में जो कुछ सुन्दर है, विशाल है, आदरणीय है, आनन्दप्रद है, साहित्य उसी की मूर्ति है। उसकी गोद में उसे आश्रय मिलना चाहिये जो निराश्रय है, जो पतित है जो अनाहत है !' यदि हम गौर से देखें तो सहज ही यह निष्कर्ष निकल आएगा कि प्रेमचन्द की सम्पूर्ण साहित्य साधना इसी अवधारणा से प्रेरित हुई है। प्रेमचन्द की रचनात्मक चेतना का विकास एक ओर स्वतन्त्रता आन्दोलन की हलचलों में हुआ तो दूसरी ओर उनके व्यक्तिगत जीवन संघर्ष के तीखे अनुभवों में। यदि हम उनकी रचनात्मक चेतना के अन्तः सूत्रों को खोजने का प्रयास करें तो स्पष्ट हो जाता है :—

(i) प्रेमचन्द को अपना जीवन घोर आर्थिक कठिनाइयों में व्यतीत करना करना पड़ा, फिर भी वे निरन्तर लिखते रहे, 'हंस' निकालते रहे, 'जागरण' छापते रहे और चलाते रहे। आर्थिक स्तर पर निरन्तर संघर्ष उनकी रचनात्मक चेतना का महत्वपूर्ण सूत्र है।

(ii) प्रेमचन्द का युग तेज हलचलों का युग था, समाज नयी करवट ले रहा था, लोकमान्य तिलक, महर्षि दयानन्द, लाला लाजपतराय तथा महात्मा गांधी जैसे राजनीतिक और सामाजिक नेताओं के विचारों तथा क्रियाकलापों का प्रभाव प्रेमचन्द ने ग्रहण किया। अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर रूसी-क्रांति के परिणामस्वरूप मावस, एन्गेलस तथा लेनिन के विचारों ने भारत के आर्थिक-सामाजिक क्षेत्रों में तीव्र प्रतिध्विया की। रूसी साहित्य के अध्ययन के माध्यम से प्रेमचन्द पर इन विचारों का भीतरी असर हुआ।

(iii) प्रेमचन्द की रचनात्मक चेतना का एक महत्वपूर्ण सूत्र यह भी है कि उन्होंने टॉल्स्टाय, विक्टर ह्यूगो, आस्कर वाइल्ड, डैटन, गाल्सवर्दी, अनातोले फ्रास, तुर्गेनेव, रोम्यॉ रोलां, मार्ले, डैन्टी, गोर्की, रवीन्द्रनाथ टैगोर, रत्ननाथदर लखनवी आदि देश विदेश के रचनाकारों का अध्ययन किया। इस व्यापक अध्ययन ने निश्चय ही

उनकी रचनात्मक चेतना को व्यापक-क्षितिज दिए। उनकी रचनाओं पर टॉल्स्टॉय तथा गोंकी का प्रभाव तो स्पष्ट ही देखा जा सकता है।

(iv) प्रेमचन्द एक अत्यन्त साधारण तथा सीधे-सादे व्यक्ति थे। उनकी शहरी जीवन की कृत्रिमता और औपचारिकता पसन्द नहीं थी। सरलता तथा सहजता उनके व्यक्तित्व के मूलभूत गुण थे जो उनकी रचनाओं में भी यथावत देखा जा सकते हैं।

प्रेमचन्द अपने जीवन के आरम्भ में अध्यापक के रूप में उस शासन व्यवस्था के भ्रम घने, (निश्चय ही आजीविका कमाने की गरज से) जिसके खिलाफ उस समय भारतीय आन्दोलन कर रहे थे। प्रेमचन्द की चेतना सीधे स्वतन्त्रता आन्दोलन तथा समाज के सुधार से जुड़ी थी, इसलिए उन्होंने खुद को शीघ्र ही राजकीय सेवा से मुक्त कर लिया और सक्रिय रूप से स्वतन्त्रता आन्दोलन के सिपाही बन गये। उनका यह चुनाव उनकी अन्तश्चेतना की मांग थी, इसलिए रचनात्मक स्तर पर भी वे स्वयं को स्वतन्त्रता आन्दोलन के बीच रख सके। प्रेमचन्द की कहानियों पर विचार करने से पूर्व यह संकेत करना भी अभीष्ट रहेगा कि प्रेमचन्द के मन में आरम्भ से ही किसी प्रकार का उलझाव नहीं था, प्रेमचन्द के व्यक्तित्व के विभिन्न पहलुओं, उनके चिन्तन तथा तदयुगीन समाज का अध्ययन करने के लिए प्रेमचन्द की रचनाओं से अधिक प्रामाणिक सामग्री हमें अन्यत्र न मिलेगी। इस दृष्टि से प्रेमचन्द की रचनाएं ऐसी पारदर्शी हैं जिन पर प्रेमचन्द व्यक्ति तथा लेखक और प्रेमचन्द-युग का विश्वसनीय अक्स देखा जा सकता है।

प्रेमचन्द ने ढाई सौ से अधिक कहानियां लिखीं तथा अपने पूरे जीवन काल में वे कहानियां लिखते रहे। 'दुनिया का सबसे अनमोल रतन' से लेकर 'कफन' तक उनकी कहानियां पर्याप्त लम्बी तथा महत्वपूर्ण हैं और इस यात्रा के विभिन्न पड़ावों पर प्रेमचन्द की रचनात्मक चेतना को विभिन्न स्तरों पर स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है, प्रेमचन्द की कहानियों की दुनिया समान नहीं है, इसीलिए डॉ. रामविलास शर्मा ने कहा है कि प्रेमचन्द की 'कहानियां कला और विषय वस्तु के सिद्धान्त से काफी ऊँचे-नीचे स्तरों की है..... उनके उपन्यासों के बीच उतना बड़ा फासला नहीं है जितना उनकी कहानियों के बीच है' किन्तु प्रेमचन्द हिन्दी के पहले कहानीकार हैं जिन्होंने कहानी विधा को कल्पनाविलास और नीति उपदेश की स्थूलताओं से मुक्त कर सामाजिक यथार्थ की जमीन पर खड़ा किया, उन्होंने कहानी को पाठकों के मनोरंजन तथा मानसिक तृप्ति के साधन के साथ-साथ उसे सामाजिक सरोकारों से जोड़कर पाठकों में कहानी के द्वारा सामाजिक चेतना के प्रकाश पर बल दिया। प्रेमचन्द के लिए कहानी लेखन का गम्बन्ध युग्यादी तौर पर सामाजिक परिवर्तन से है। उन्होंने स्पष्ट स्वीकार किया है कि 'मैं और चोजो का तरह कला को भी

प्रेमचन्द : कहानीकार

मार्च, 1932 में प्रेमचन्द ने 'हंस' में लिखा था, 'मनुष्य में जो कुछ सुन्दर है, विशाल है, आदरणीय है, आनन्दप्रद है, साहित्य उसी की मूर्ति है। उसकी गाँठ में उसे आश्रय मिलना चाहिये जो निराश्रय है, जो पतित है जो अनाहत है !' यदि हम गौर से देखें तो सहज ही यह निष्कर्ष निकल आएगा कि प्रेमचन्द की सम्पूर्ण साहित्य साधना इसी अवधारणा से प्रेरित हुई है। प्रेमचन्द की रचनात्मक चेतना का विकास एक और स्वतन्त्रता आन्दोलन की हलचलों में हुआ तो दूसरी ओर उनके व्यक्तिगत जीवन संघर्ष के तीखे अनुभवों में। यदि हम उनकी रचनात्मक चेतना के अन्तः सूत्रों को खोजने का प्रयास करें तो स्पष्ट हो जाता है :—

(i) प्रेमचन्द को अपना जीवन घोर आर्थिक कठिनाइयों में व्यतीत करना करना पड़ा, फिर भी वे निरन्तर लिखते रहे, 'हंस' निकालते रहे, 'जागरण' छापते रहे और चलाते रहे। आर्थिक स्तर पर निरन्तर संघर्ष उनकी रचनात्मक चेतना का महत्वपूर्ण सूत्र है।

(ii) प्रेमचन्द का युग तेज हलचलों का युग था, समाज नयी करवट ले रहा था, लोकमान्य तिलक, महर्षि दयानन्द, लाला लाजपतराय तथा महात्मा गांधी जैसे राजनीतिक और सामाजिक नेताओं के विचारों तथा क्रियाकलापों का प्रभाव प्रेमचन्द ने ग्रहण किया। अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर रूसी-क्रांति के परिणामस्वरूप मार्क्स, एंगेल्स तथा लेनिन के विचारों ने भारत के आर्थिक-सामाजिक क्षेत्रों में तीव्र प्रतिप्रिया की। रूसी साहित्य के अध्ययन के माध्यम से प्रेमचन्द पर इन विचारों का भीतरी असर हुआ।

(iii) प्रेमचन्द की रचनात्मक चेतना का एक महत्वपूर्ण सूत्र यह भी है कि उन्होंने टॉल्स्टाय, विक्टर ह्यूगो, आस्कर वाइल्ड, डैटन, गाल्सवर्दी, अनातोले फ्रांस, तुर्गनेव, रोम्यां रोलां, मार्ले, डेन्टी, गोर्की, रवीन्द्रनाथ टैगोर, रत्ननाथदर लखनवी आदि देश विदेश के रचनाकारों का अध्ययन किया। इस व्यापक अध्ययन ने निश्चय ही

उनकी रचनात्मक चेतना को व्यापक-क्षितिज दिए। उनकी रचनाओं पर टॉल्स्टॉय तथा गोंकी का प्रभाव तो स्पष्ट ही देखा जा सकता है।

(iv) प्रेमचन्द एक अत्यन्त साधारण तथा सीधे-सादे व्यक्ति थे। उनको गहरी जीवन की कृत्रिमता और औपचारिकता पसन्द नहीं थी। सरलता तथा सहजता उनके व्यक्तित्व के मूलभूत गुण थे जो उनकी रचनाओं में भी यथावत देखा जा सकते हैं।

प्रेमचन्द अपने जीवन के प्रारम्भ में अध्यापक के रूप में उस शासन व्यवस्था के घंग बने, (निश्चय ही आजीविका कमाने की गरज से) जिसके खिलाफ उस समय भारतीय आन्दोलन कर रहे थे। प्रेमचन्द की चेतना सीधे स्वतन्त्रता आन्दोलन तथा समाज के सुधार से जुड़ी थी, इसलिए उन्होंने खुद को शीघ्र ही राजकीय सेवा से मुक्त कर लिया और सक्रिय रूप से स्वतन्त्रता आन्दोलन के सिपाही बन गये। उनका यह चुनाव उनकी अन्तश्चेतना की मांग थी, इसलिए रचनात्मक स्तर पर भी वे स्वयं को स्वतन्त्रता आन्दोलन के बीच रख सके। प्रेमचन्द की कहानियों पर विचार करने से पूर्व यह संकेत करना भी अभीष्ट रहेगा कि प्रेमचन्द के मन में प्रारम्भ से ही किसी प्रकार का उलझाव नहीं था, प्रेमचन्द के व्यक्तित्व के विभिन्न पहलुओं, उनके चिन्तन तथा तदयुगीन समाज का अध्ययन करने के लिए प्रेमचन्द की रचनाओं से अधिक प्रामाणिक सामग्री हमें अन्यत्र न मिलेगी। इस दृष्टि से प्रेमचन्द की रचनाएं ऐसी पारदर्शी हैं जिन पर प्रेमचन्द व्यक्ति तथा लेखक और प्रेमचन्द-युग का विश्वसनीय अक्स देखा जा सकता है।

प्रेमचन्द ने ढाई सौ से अधिक कहानियां लिखी तथा अपने पूरे जीवन काल में वे कहानियां लिखते रहे। 'दुनिया का सबसे अनमोल रतन' से लेकर 'कफन' तक उनकी कहानियां पर्याप्त लम्बी तथा महत्वपूर्ण हैं और इस यात्रा के विभिन्न पड़ावों पर प्रेमचन्द की रचनात्मक चेतना को विभिन्न स्तरों पर स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है, प्रेमचन्द की कहानियों की दुनिया समान नहीं है, इसीलिए डॉ. रामविलास शर्मा ने कहा है कि प्रेमचन्द की 'कहानियां कला और विषय वस्तु के लिहाज से काफ़ी ऊँचे-नीचे स्तरों की है..... उनके उपन्यासों के बीच उतना बड़ा फासला नहीं है जितना उनकी कहानियों के बीच है' किन्तु प्रेमचन्द हिन्दी के पहले कहानीकार हैं जिन्होंने कहानी विधा को कल्पनाविलास और नीति उपदेश की स्थूलताओं से मुक्त कर सामाजिक यथार्थ की जमीन पर खड़ा किया, उन्होंने कहानी को पाठकों के मनोरंजन तथा मानसिक तृप्ति के साधन के साथ-साथ उसे सामाजिक सरोकारों से जोड़कर पाठकों में कहानी के द्वारा सामाजिक चेतना के प्रकाश पर बग दिया। प्रेमचन्द के लिए कहानी लेखन का सम्बन्ध बुनियादी तौर पर सामाजिक परिवर्तन से है। उन्होंने स्पष्ट स्वीकार किया है कि 'मैं और चीजों की तरह कला को भी

उपयोगिता की तुला पर तोलेता है। वे कहानी को विभिन्न में जी सोचते थे, इन शब्दों से स्पष्ट हो जाता है 'हमने जिस युग को भी पार किया है उसे जीवन से कोई मतलब न था, हमारे साहित्यकार कल्पना की सृष्टि खड़ी कर उसमें मनमाने तितितस्म बाधा करतेसाहित्य से जीवन का कोई लगाव है, यह कल्पनाहीन था, कहानी कहानी है, जीवन जीवन है। दोनों परस्पर विरोधी वस्तुएं समझी जाती थी।' स्पष्ट है कि प्रेमचन्द ने हिन्दी कहानी को जीवन तथा उसके सरोकारों के सामने लाकर खड़ा कर दिया।

फिर भी यह देखकर आश्चर्य होता है कि उनके पहले कहानी संग्रह 'सोजे-वतन' की कहानियां मूलतः कल्पना लोक की कहानियां हैं। किन्तु उनका यह कल्पनालोक सीधे-साधे भारत के स्वतन्त्रता आन्दोलन से जुड़ा हुआ है, स्वतन्त्रता आन्दोलन के प्रति प्रेमचन्द का तीव्र आग्रह था जिसका प्रभाव उनकी रचनात्मक चेतना पर पड़ा। उनकी 'दुनिया का सबसे अनमोल रत्न' 'शेख मखसूर' 'यही मेरा वतन है' तथा 'सांसारिक प्रेम और देश प्रेम' जैसी प्रारम्भिक कहानियां भावात्मक रूप से देश प्रेम तथा राष्ट्र के लिए बलिदान जैसी भावनाओं से अनुप्राणित है, ये कहानियां राष्ट्र भक्ति की भावना को असाधारण गौरव तथा गरिमा प्रदान करती हैं कि संसार में देश प्रेम से बढ़कर कोई चीज नहीं है, कि उन्ही लोगों का जीवन मायंक है जो देश के लिए अपना जीवन बलिदान करते हैं। ये सभी घटनाएं बहुत, कल्पना बहुत तथा अद्भुत संयोग तत्व बहुत कहानियां हैं। किन्तु कलात्मक दृष्टि से अत्यन्त साधारण इन कहानियों की महत्ता इस तथ्य में है कि ये प्रेमचन्द की रचनात्मक चेतना की दिशा की ओर संकेत करती है, प्रेमचन्द के लिये कहानी लेखन प्रारम्भ से ही जीवन-संघर्ष से जूझने का साधन था। यदि ऐसा न होता तो फंतासियों से पूर्ण ये कहानियां तत्कालीन शासन को खतरनाक न लगतीं तथा उसके द्वारा जप्त न की जाती। मधुरेश का यह कथन सही है कि 'सोजेवतन' से प्रेमचन्द ने कहानी को जातीय और, राष्ट्रीय सवालों से जोड़ने की परम्परा का सूत्रपात किया।

'सोजे वतन' की कहानियों के साथ प्रेमचन्द की कहानियों का पहला दौर प्रारम्भ होता है, जिसमें अधिकांश घटना बहुत कहानियां हैं। यद्यपि इन कहानियों के पात्र तत्कालीन जीवन के हैं तथापि आकस्मिक संयोग और पात्रों के आकस्मिक हृदय-परिवर्तन द्वारा प्रेमचन्द ने अपनी मान्यताओं का सरलीकरण इन कहानियों में किया है। इस दौर की प्रत्येक कहानी में या तो कोई चरित्र केन्द्र में है या कोई घटना जिम्मा उपयोग प्रेमचन्द ने किसी आदर्श को स्थापित करने के लिए किया है, 'मिताव', 'नेकी', 'पुन-प्रेम', 'प्रतिशोध', 'सिर्फ एक आवाज', 'देवी' आदि कहानियां विचित्र संयोगों, हृदय परिवर्तन तथा प्रायश्चित्त आदि को आवार बनाकर

लिखी गई हैं। इन कहानियों में वर्णित घटनाक्रम काफी लम्बे कालखण्ड को घेरे हैं। 'नेकी' कहानी में चित्रित घटनाएँ बीस वर्ष से अधिक लम्बे काल में फैली हुई हैं। इसीमें हीरामणि के प्रायश्चित्त की कथा है जो तख्त सिंह नामक व्यक्ति पर मनमाने जुल्म करता है, इसी तख्तसिंह ने उसे वचपन में डूबने से बचाया था, जब हीरामणि को इस तथ्य की जानकारी मिलती है तो वह ग्लानि की आग में जलता है और तख्तसिंह की स्मृति में शिवालय, पक्का कुआँ, धर्मशाला बनवाकर अपने किए का प्रायश्चित्त करता है। 'सिर्फ एक आवाज' कहानी में प्रेमचन्द बुद्धिजीवियों की तुलना में उस अज्ञानी ठाकुर के चरित्र को अधिक श्रेष्ठ प्रमाणित करते हैं जो करनी तथा कपनी में भेद नहीं करता, पर ठाकुर के सारे क्रियाकलाप भावुकतापूर्ण अन्तःप्रेरणा की देन है।

किन्तु इन कहानियों में हम प्रेमचन्द की चेतना का विस्तार होते हुए दिखायी देता है। वे चीजों को समझने तथा उनके मूल में जाने के लिए प्रयत्नशील दिखाई पड़ते हैं। 'देवी' कहानी में प्रेमचन्द उस औरत को देवी कहते हैं जो अनायास मिले हुए दम के नोट को भित्तारी को देकर सबके कौतूहल और आकर्षण का केन्द्र बन जाती है। वस्तुतः दम के नोट को भित्तारी को देने के पीछे वह हिन्दू चिन्तन काम कर रहा है जो पराएँ धन का उपयोग उचित नहीं मानता, इस कहानी में लेखक हिन्दू सोच की इस रूढ़ि पर चोट कर सकता था। 'अंधेर' इस दौर की एक महत्वपूर्ण कहानी है जिसमें प्रेमचन्द ने कुशलतापूर्वक स्पष्ट किया है कि गाँव में व्याप्त अशिक्षा तथा परस्पर फूट का लाभ पुलिस वाले तथा मुखिया दोनों ही उठाते हैं। यह कहानी एक और मुखिया तथा पुलिस गठजोड़ को नगा करती है तो दूसरी ओर हिन्दु-मुसलमानों की धार्मिक भावनाओं के खोललेपन पर प्रहार करती है, कहानी का प्रमुख पात्र चिल्लाकर कहता है, 'सत्यनारायण की महिमा नहीं यह अंधेर है'। जब गोपाल पुलिस के चंगुल से मुक्त होकर गाँव लौटता है तो मुखिया और अन्य लोग उसे सत्यनारायण की कथा करवाने के लिए उकसाते हैं पर वह उनके पड़पन्ना का शिकार नहीं होता क्योंकि उसकी आस्था पाखण्डपूर्ण धर्मानुष्ठान से उठ चुकी है। 'होली की छुट्टी' कहानी में प्रेमचन्द के निजी जीवन का रंग उभरा है। इसमें सेवा के आदर्श को स्थापित करने की चेष्टा है। यहाँ भी आकस्मिक हृदय परिवर्तन है किन्तु लेखक ने विद्यालय का वातावरण, शिक्षकों का अभिशप्त जीवन हैडमास्टर द्वारा शिक्षकों को परेशान करने की हरकतों आदि का आकर्षक वर्णन किया है, इस दौर की कहानियों में प्रेमचन्द की दृष्टि पूरी तरह आदर्शवादी तथा कुछ हद तक सुधारवादी है।

उनकी सुधारवादी दृष्टि दूसरे दौर की कहानियों में और अधिक विस्तार पाती है क्योंकि प्रेमचन्द की रचनात्मक चेतना पर गांधीजी का गहरा प्रभाव पड़ा

था। वे विभिन्न कहानियों में समाज की एक-एक कुरीति को लेते हैं, उम्र पर प्रहार करते हैं तथा उसका सुधारात्मक निदान देते हैं, 'नमक का दरोगा' कहानी में बंशीधर के रूप में एक ईमानदार कर्तव्यनिष्ठ एवं कर्मठ अफसर की प्रतिमा बनाते हैं जिसके गमछ पंडित भ्रलोपीदीन का घनिक अहंकार चूर-चूर हो जाता है, किन्तु न्याय व्यवस्था ईमानदार और कर्तव्यपरायण बंशीधर को दण्डित करती है और भ्रलोपीदीन जैसे भ्रष्ट पूंजीपति को बेकमूर साबित कर देती है, प्रेमचन्द यहां तक कहानी को कलात्मक ढंग से संभालते रहते हैं पर वे तो भ्रलोपीदीन के हृदय को सुधारना चाहते हैं, उनके मन में आदर्शवाद के प्रति प्रतिशय मोह है जिम्मेदार परिणामस्वरूप बंशीधर को भ्रलोपीदीन जैसे भ्रष्ट पूंजीपति को मैनेजर नियुक्त करा देते हैं, जब बंशीधर भ्रलोपीदीन का प्रस्ताव स्वीकार कर लेता है तो विजयी ईमानदारी और कर्तव्यनिष्ठा की न होकर भ्रष्टाचार तथा पूंजीवादी छल की होती है, इस कहानी में विपरीत 'राज्यनता का दण्ड' कहानी एक बेहतर कहानी है क्योंकि उसमें किसी आदर्श को स्थापित करने के प्रति लेखक का कोई आग्रह नहीं है। इस कहानी के इन्जीनीयर शिवसिंह की प्रतिमा भी निष्कलंक रहती है।

आदर्शवादी एवं सुधारवादी दृष्टि का एक कारण यह भी है कि प्रेमचन्द के मन में मनुष्य की सद्वृत्तियों के प्रति गहरी आस्था है, उन्हें लगता है कि मनुष्य बुनियादी तौर पर बुरा नहीं होता एवं उसके सुधार की सम्भावनाएँ मदा बनी रहती है। 'पंच परमेश्वर' कहानी में प्रेमचन्द की यह आस्था पूरी तन्मयता के साथ मुखरित हुई है, किन्तु मनुष्य का सद्वृत्तियों का विजय के चक्कर में प्रेमचन्द उन मूल्यों का अनुमोदन कर जाते हैं जो अपनी प्रासंगिकता खो चुके हैं। 'बड़े घर की बेटी' कहानी में प्रेमचन्द को अहसास तो हो गया है कि संयुक्त-परिवार प्रथा अब खण्ड हो चुकी है तथा उसे जिलाए रख सकना अब सम्भव नहीं है, किन्तु कहानी का अन्त जिस काल्पनिक आदर्शवाद की स्थापना के साथ होता है वह यथार्थ जीवन के विरुद्ध तो है ही, ऐसा लगता है कि प्रेमचन्द ढहती संयुक्त परिवार व्यवस्था की हिमायत कर रहे हैं।

'माता का हृदय' 'बच्चपात' 'मुक्ति का मार्ग' 'दुर्गा का मन्दिर' तथा 'आत्माराम' जैसी इस दौर की कहानियों में प्रेमचन्द अकारण, संयोगो द्वारा सामाजिक आदर्शों तथा सद्वृत्तियों की भावुकतापूर्ण दृष्टि से स्थापना करते हैं, 'मंत्र' कहानी तो आज की वैज्ञानिक दृष्टि को भी नकारती है कहानी के अन्त में डॉक्टर चढ़ा का हृदय परिवर्तन होता है और वे कहते हैं, उसकी राज्यनता ने मुझे ऐसा आदर्श दिखा दिया है 'जो अब से जीवन पर्यन्त मेरे सामने रहेगा।' आदर्श अपनी जगह ठीक है, स्पृहणीय है किन्तु जिस तरीके से इसे स्थापित किया गया है वह यथार्थपरक दृष्टि नहीं है, यह नहीं कि इस दौर में प्रेमचन्द ने जितनी भी कहानियाँ लिखी, वे

सब इन दोषों से युक्त है, 'शांति' शीर्षक कहानी में प्रेमचन्द किसी आदर्श को स्थापित नहीं करते प्रत्युत जीवन के यथार्थ को सूक्ष्म दृष्टि से पकड़ना चाहते हैं, शांति वहाँ किसी पात्र का नाम न होकर गोपा नामक महिला की गहरी व्यथा का रूप है, देवनाथ की मृत्यु के पश्चात् उसकी पत्नी गोपा पूरे स्वाभिमान के साथ अग्रपना पर सम्हालती है, अपनी पुत्री सुनीता को अच्छे परिवार में ब्याहती है, किन्तु सुनीता और उसके पति के बीच निभ नहीं पाती, सुनीता पति का घर छोड़कर अपनी मां गोपा के पास नहीं जाती बल्कि आत्महत्या कर सभी परिवारिक यातनाओं से मुक्ति प्राप्त कर लेती है। गोपा को शांति की अनुभूति होती है कि उसके समान उसकी पुत्री ने भी स्वाभिमान के साथ कर्त्तव्य पूरा किया। यह शांति दरअसल संतोषकारक न होकर व्यथाकारक है, पर यह कहानी इस व्यथा को बड़ी कुशलता से उभारती है, 'मृत्यु के पीछे' इस दौर की एक महत्वपूर्ण कहानी है जिसमें प्रेमचन्द ने अपने जीवन के अभावों को चित्रित किया है। ईश्वरचन्द्र एक देश भक्त तथा निष्ठावान पत्रकार है, बकालात को छोड़कर इधर आया है, सारे कण्ठों को सहनकर 'गौरव' पत्र निकालने का नशा उस पर छाया है, पर उसकी पत्नी मानकी उसके इस धर्म का विरोध करती है, ईश्वर चाहता है कि उसका पुत्र कृष्णचन्द्र उसके इस कार्य में शामिल होकर पत्रकार बने पर मानकी ऐसा नहीं करने देती। उरटे वह अपने पति को फटकारती है, किन्तु ईश्वरचन्द्र की मृत्यु के बाद उसे जो राष्ट्रीय सम्मान मिलता है उसमें मानकी का हृदय बदन जाता है। हृदय परिवर्तन इस कहानी में भी है पर वह किसी आदर्श का अंग होकर जीवन की एक स्थिति की महज परिणति है। इस स्थल तक आते आते प्रेमचन्द जीवन के यथार्थ से सीधे जुड़ने लगे हैं तथा समस्याओं की सीधे जीवन से उठाने लगे हैं पर आदर्शों के प्रति उनका मोह बना हुआ है।

तीसरे तथा अन्तिम दौर में प्रेमचन्द न केवल जीवन यथार्थ को अपनी रचनात्मक चेतना का अंग बना लेते हैं प्रत्युत यथार्थ को स्थापित करते समय उनकी आदर्शवादी भंगिमा भी यथार्थवादी हो जाती है, प्रेमचन्द का यह रूप हमें 'शतरंज के खिलाड़ी', 'बड़े भाई साहब', 'बूढ़ी काकी', 'ठाकुर का कुम्रा', 'सदा सेर मेहें', 'गुन्नी डण्डा', 'नशा', 'पूम की रात', तथा 'कफन' जैसी कहानियों में मिलता है, 'शतरंज का खिलाड़ी' तरकालीन बहती सामंती व्यवस्था के सण्डहर तथा उसकी झूठी शानो-शौकत की कहानी है। जब देश में गरीब में गरीब भी आजादी के लिये कुछ कर गुजरने को तत्पर था तब यहाँ के जमींदार तथा रियासतों के राजा या तो अंग्रेजी सत्ता की मदद कर रहे थे या आजादी के आन्दोलन से बेचकर अपने बिलास में मस्त थे--'शतरंज के खिलाड़ी' के मिर्जा मज्जादखली और मीर गेजन अपनी राष्ट्र की समस्याओं तथा हलचलों से बेचकर अपनी जायदादों के सहारे

ऐय्याशी कर रहे थे तथा अपने शोक शतरंज में डूबे थे। मार राशन मलो भी वेगम की कारगुजारियों से घबराकर शोमंती के मास-कहीं बीमारे में जाकर शतरंज में डूब जाते हैं। लखनऊ में ब्रिटिश सेना के प्रवेश के समाचार से भी उन पर कोई फर्क नहीं पड़ता किन्तु शतरंजवाजी की मामूली सी हार-जीत को लेकर वे परस्पर तलवारें खींच लेते हैं, घायल होते हैं और मर जाते हैं। तत्कालीन सामंती जीवन की बिनासिता तथा निष्क्रियता पर यह कहानी व्यंग्य करती है। 'सवा सेर गेहूँ' का नायक सवा सेर गेहूँ के कर्ज को अपने जीवन में नहीं उतार पाता तथा मरते समय 120 रुपये उसके नाम कर्ज निकलते हैं जिनके लिये उसके बेटे की गर्दन पकड़ी जाती है। 'सद्गति' का दुखी चमार-पंडित घासीराम से साइत पूछने जाता है तो उसे पंडित के घर वेगार में व्यस्त कर दिया जाता है 'ठाकुर का कुआँ' में जोखू ठाकुर के कुएँ में पानी तक नहीं ला सकता। ये कहानियाँ उस वक्त के समाज की क्रूर तथा भयावह तस्वीर पेश करती हैं और आर्थिक एवं सामाजिक शोषण में पिसते आदमी की दयनीय स्थिति का अहसास करती हैं।

'पूस की रात' तथा 'कफन' उपर्युक्त कहानियों से आगे की कहानियाँ हैं, 'पूस की रात' में खेत के उजड़ने से हलकू प्रसन्न है जैसे उसने खेत के मालिक से बदला ले लिया है, उसकी पत्नी दुमी है कि अब मजदूरी करके माल गुजारी भरनी पड़ेगी, पर हलकू उम भयानक स्थिति के अहसास के बावजूद प्रसन्न है क्योंकि खेत उजड़ने पर अब ठंड की रात में खेत पर सोना तो नहीं पड़ेगा। 'कफन' के धीसू-माधव में तो सारा पारिवारिक और सामाजिक सद्भाव बुझ चुका है। उन दोनों को उस बुधिया के मर जाने की प्रतीक्षा है जिसने उनके घर को व्यवस्था दी। पर उनके लिए बुधिया से ज्यादा कीमत मुने हुए आलुओं की है, गर्म-गर्म आलुओं को जल्दी-जल्दी खाने की घटना उनकी असहाय गरीबी का अहसास देती है, धीसू को बीस साल पहले ठाकुर की बारात में साये ब्यंजनों की याद आती है। प्रेमचन्द गरीबी-अमीरी के इस वर्णन में जैसे समाज में व्याप्त आर्थिक विपन्नता को पाठक के समक्ष रख देते हैं। यह कहानी यह भी संकेत करती है कि आर्थिक विपन्नता सारे पारिवारिक तथा सामाजिक रिश्तों और मूल्यों को ध्वस्त कर डालती है। यह व्यवस्था इतनी मारक है कि इसमें आदमी के श्रम की कोई सार्थकता नहीं है। बीस साल तक श्रम करते रहने के बाद भी आदमी भरपेट भोजन नहीं कर पाता तो उसके मन में परिवार तथा समाज के लिये क्या सद्भाव रह जायेंगे, इसीलिये धीसू माधव बुधिया के कफन के लिए मिले पैसे की दारु पी जाते हैं। धीसू जानता है कि लोग कफन की व्यवस्था फिर कर देंगे। यह समाज व्यवस्था ही ऐसी है जो आदमी को भूत तो मार सकती है पर उनके मरने पर कफन की व्यवस्था अवश्य कर देती है। यह कहानी प्रेमचन्द की कहानी कला का शीर्ष है क्योंकि महा तक घाते घाते वे सभी परम्परागत आदर्शों तथा अप्रासंगिक मूल्यों को उतार फेंकते हैं।

इससे स्पष्ट होता है कि प्रेमचंद की कहानी यात्रा पर्याप्त लम्बी है जिसमें उन्होंने यथार्थ के विभिन्न आयामों को रूपायित किया है, किन्तु कहानीकार प्रेमचंद की महत्ता किम बात में है ? कहानीकार प्रेमचंद की शक्ति कहाँ है ? जो आज भी उन्हें प्रामाणिक बनाए हुए है, प्रेमचंद ने बेहद कमजोर कहानियाँ भी लिखीं हैं तथा आदर्शों के प्रति उनका लगाव आद्यंत बना हुआ है। वे हर कहानी में अपनी ओर से काफी कहते हैं, वे जिस आदर्श को व्यक्त करना चाहते हैं उसे पूरे बल के साथ स्थापित करने के प्रति उनका तीव्र आग्रह बना रहता है, अन्तिम दौर की कहानियों में भी वे इस आग्रह से मुक्त नहीं हो पाए हैं। 'सवा सेर गेहूँ' कहानी के अन्त में वे अपनी टिप्पणी देते हैं, 'यह कोई कपोल-कल्पित कहानी नहीं है, एक सत्य घटना है, ऐसे शंकरों और ऐसे विप्रों से दुनिया खाली नहीं है।' वे 'कफन' कहानी में भी अपनी टिप्पणी देते हैं, 'जिस समाज में रात दिन मेहनत करने वालों की हालत उनकी हालत से बहुत कुछ अच्छी नहीं किसानों के मुकाबले में वे लोग, जो किसानों की दुर्बलताओं से लाभ उठाना जानते थे, कही ज्यादा सम्पन्न थे, वहाँ इस तरह की मनोवृत्ति पैदा हो जाना कोई अचरज की बात नहीं।'।

आदर्श स्थापना तथा अपनी ओर से टिप्पणी करने के प्रति आग्रह ने उनकी कहानियों को कमजोर किया है, पर प्रेमचंद की शक्ति इस तथ्य में है कि अपनी कहानियों में जीवन का जितना व्यापक तथा विस्तृत फलक प्रेमचंद ने लिया है उतना हिन्दी के अन्य किसी कहानीकार ने आज तक नहीं लिया है—उनकी कहानियों में राष्ट्रीय आन्दोलन में हिस्सा ले रहे तथा देश की आजादी के लिये जुझने वाले पात्र हैं—'दुनिया का सबसे अनमोल रत्न', 'सोजे बतन', से 'आहुति', 'जुलूस', 'समरयात्रा', 'सत्याग्रह' कहानियों तक के पात्र राष्ट्रीय चेतना के अंग हैं, प्रेमचंद की कहानियों में ग्रामीण जीवन के सबसे निचले तबके के भूमिहीन किसान, खेतहर मजदूर हैं तो बड़े-बड़े भूमिपति इन्जीनीयर ठेकेदार, जमींदार, ठाकुर, बनिये, मुंशी, पंडित आदि अपनी-अपनी शोषक भूमिकाओं के साथ प्रस्तुत हैं। उनकी कहानियों में जमींदारों के अमले हैं, सरकारी तंत्र के छोटे बड़े पात्र हैं, आपसी विद्वेष की आग में जलते मजदूर किसान हैं, रूढ़ियों में प्रसिद्ध गरीब और मेहनती औरतें हैं, विभिन्न धर्मों तथा ऊँची नीची सभी जातियों के लोग अपनी सारी विडम्बनाओं के साथ प्रेमचंद की कहानियों में उपस्थित हैं, सामंती तथा जमींदारी व्यवस्था की झिंकार लड़कियाँ हैं तथा साम्प्रदायिकता, परम्पराओं, रूढ़ियों और शोषण के खिलाफ लड़ने वाले पात्र तक उनके पास हैं—'रानी सारन्धा', 'राजा हरदोल', 'मर्वादा की बेटी', 'पाप का अग्निकुण्ड', 'आल्हा' आदि कहानियाँ ऐतिहासिक हैं तथापि प्रेमचंद ने उनकी अवतारणा वर्तमान जीवन की विसंगतियों को खोजने के लिए की है। इन ऐतिहासिक कहानियों में प्रेमचंद यह खोजते हैं कि सामंती व्यवस्था के वे सूत्र कौन हैं जो

भारतीय समाज के पतन के लिए उत्तरदायी है, इन कहानियों में लेखक बराबर मामलों की सनक, अकारण जिद, मिथ्या शौर्य प्रदर्शन आदि की भत्सेना करता है। प्रेमचंद ने अपनी कहानियों में जो व्यापक तथा वैविध्यपूर्ण कैनवास ग्रहण किया है वह अप्रतिम है, अनुभव का इतना व्यापक विस्तार निश्चय ही किसी क्लासिक लेखक के पास ही हो सकता है, प्रेमचंद की महत्ता इससे ही प्रमाणित नहीं होती कि उन्होंने जीवन के व्यापक फलक को लेकर विभिन्न प्रकार के पात्रों को अपनी कहानियों में उतारा प्रत्युत इससे प्रमाणित होती है कि वे इन सभी पात्रों को अच्छी तरह से जानते हैं। पात्रों के आसपास को जानते हैं तथा पात्रों के परस्पर सम्बन्धों को अच्छी तरह पहचानते हैं। इसलिए प्रेमचंद की कहानियों में जीवन की समस्याओं से जूझते जितने पात्रों की सर्जना हुई है, उतनी उनके बाद के किसी कहानीकार की कहानियों में नहीं है। पात्रों की समस्याओं तथा पात्रों के परस्पर रिश्तों की नजदीकी पहचान के कारण यह सम्भव हुआ है कि प्रेमचंद की कहानियाँ अत्यन्त सहज है। सहजता प्रेमचंद के व्यक्तित्व तथा कृतित्व का आवश्यक गुण है। कोई भी कहानी ऐसी नहीं लगती जिसे पढ़ते हुए लगे कि प्रेमचंद ने उसे गढ़ा है, सहजता ही प्रेमचंद की कहानियों का शिल्प है।

प्रेमचंद कहानी के माध्यम से पाठक तक पहुँचना चाहते हैं तथा वे बराबर पाठक की ओर मुखातिब रहते हैं, वे पाठक तक अपनी बात कभी कुछ प्रसंगों के सहारे तो कभी हास्य-व्यंग्य के द्वारा तो कभी आलोचना के द्वारा पहुँचाते हैं, तो कभी कभी सीधे पाठक को सम्बोधित करने लगते हैं। जैसे 'ठाकुर का कुम्भा' कहानी के अन्त में। पीछे मैंने इस प्रसंग का जिक्र किया है कि इस तरह की टिप्पणियाँ उनकी कहानियों को कमजोर बनाती हैं, पर इस तरह की टिप्पणियाँ उनकी कहानियों के शिल्प का अविभाज्य धंग हैं।

व्यंग्य प्रेमचंद की कहानियों के शिल्प का एक महत्वपूर्ण पहलू है। प्रेमचंद का व्यंग्य भाषा के स्तर पर भी है तो शिल्प के स्तर पर भी। मोटेराम शास्त्री जैसे परजीवी पात्रों की कल्पना लेखक ने की है तथा 'नियंत्रण' और 'सत्याग्रह' जैसी कहानियों में उन्होंने परजीवी एवं सरकारी तंत्र के पिछलग्गू लोगों का खूब मजाक उड़ाया है। 'नशा' कहानी में एक मध्यवर्गीय चरित्र के मानसिक विपर्यय पर व्यंग्य है। 'शतरंज के खिलाड़ी' कहानी दहती सामंती मनोवृत्ति के खोखलेपन पर चोट है। 'गुल्ली डंडा' कहानी का व्यंग्य सीधे अमीर तथा नौरुशाह मानसिकता पर प्रहार करता है। 'बड़े भाई साहब' और 'दीक्षा कहानियाँ भूँटे आदर्शों से अपनी रक्षा करने वाले निष्क्रिय पात्रों पर तीखा व्यंग्य करती हैं। यदार्थवादी कथाकार के पास व्यंग्य ही वह कारगर हथियार होता है। जिससे वह जीवन की विसंगतियों पर प्रहार कर सकता है, निश्चित ही प्रेमचन्द ने अस्त्र का कारगर उपयोग किया है।

प्रेमचंद की कहानियों की सबसे बड़ी शक्ति इस तथ्य में है कि वे कहानी लिखते नहीं, कहते हैं। डॉ. रामविलास शर्मा ने 'सवा सेर गेहूँ' के प्रारम्भिक अंश 'किसी गांव में शंकर नाम का एक कुरमी किसान रहता था। सीधा-सादा, गरीब आदमी था, अपने काम से काम, न किसी के लेने में न किसी के देने में'—उद्धृत करते हुए लिखा है, 'कथा कहने का ढंग हिन्दुस्तान के हर गांव में कहानी कहने वाला और सुनने वाला जानता है' प्रेमचंद की हर कहानी का लहजा इतना सहज और सरल है कि पाठक को खींचता है, प्रेमचंद के दिमाग में शायद यह बात रही हो कि वे केवल बुद्धिजीवी वर्ग के लोगों के लिए कहानी नहीं लिख रहे, वे देश के अर्द्ध-शिक्षित, अनपढ़ तथा गांवों में बसने वाले साधारण व्यक्ति तक अपनी बात पहुंचाना चाहते थे। इसलिये उन्होंने इस पद्धति को अपनाया जिससे यहां का पाठक या श्रोता अच्छी तरह परिचित था। प्रेमचंद की कहानी कहने की यह पद्धति पाठक समुदाय तैयार करती है तथा पाठकों की संख्या में वृद्धि करती है, प्रेमचंद की कहानियों की शक्ति इसमें है कि वे पाठक को अपनी ओर खींचती है। प्रेमचंद के बाद की कहानी का पाठक निरन्तर बुद्धिजीवी वर्ग की सीमाओं में सिकुड़ता गया है, प्रेमचंद की यह आर्याण पद्धति प्रारम्भिक कहानियों से लेकर अन्तिम कहानियों तक बनी हुई है, जो आख्यान मूलक लहजा 'दुनिया का सबसे अनमोल रतन' कहानी में था, वह 'कफन' कहानी में भी विद्यमान है, यह प्रेमचंद की सीमा नहीं शक्ति है, उस समय किस्सागोई का जो ढांचा प्रेमचंद को उपलब्ध था उसका उपयोग प्रेमचंद ने अपने उद्देश्य की पूर्ति के लिये किया।

प्रेमचंद के काल में हिन्दी कविता ही नहीं हिन्दी गद्य की भाषा पर अभिजात्य तथा सामंती कृत्रिमता हावी थी। प्रसाद की कहानियों की भाषा में बनावटी गम्भीरता और मंस्कृत निष्ठता है, जबकि प्रेमचंद ने भाषा के तमाम सामंती और कृत्रिम प्रभावों से मुक्त कर उसके सरल तथा विकसित रूप को अभिव्यक्ति का माध्यम बनाया है। प्रेमचंद ने भाषा के स्तर पर लोक जीवन में फैले अभिव्यक्ति के उपकरणों को स्वीकार किया तथा भाषा को बंधे-बंधाए साहित्यिक आदर्शों से मुक्त किया। यद्यपि प्रेमचंद की कहानियों में भाषा का परम्परागत रूप भी मिल जाता है पर वह प्रेमचंद की भाषा का प्रतिनिधि तेवर नहीं है। उनकी भाषा का आधार जनमाधारण की बोली है—उसमें वही मुहावरे, वही लोकोक्तियां हैं तथा वह जन भाषा का ही विकसित रूप है। यदि प्रेमचंद के पास इतनी मर्म भाषा न होती तो जितने वर्णन उन्होंने कहानियों में दिए हैं, वे कहानियों को बहुत कमजोर कर देते। भाषा की रबानी टटकापन, सहजता, प्रभाव पूर्णता, अभिव्यक्ति सामर्थ्य, व्यंग्यमंगिमा आदि गुणों को हम उनकी प्रकृति 'वहे भाई साहब' कहानी में देख सकते हैं।

प्रेमचन्द : व्यापक जीवन-दृष्टि का विकास

कला के वास्तव में घनानन्द की यह उक्ति कभी सही नहीं होगी—“लोग हैं खासि कवित्त बनाव मोहि तो मेरे कवित्त बनावत”—किन्तु आज कल तथा जीवन जिस मंजिल पर पहुँच गये हैं वहाँ न तो ‘कला के लिए’ जैसी धारणाओं की कोई अहमियत रह गयी है और न इस तरह, की बेकार बहसों का कोई मतलब ही कि कला की रचना, इश्क की तरह, की नहीं जाती हो जाती है। यह तो सही है कि सच्चे रचनाकार में एक जन्मजात प्रतिभा होती है जो उसे उसका रचना संसार गढ़ने की प्रेरणा देती है, किन्तु रचना कलाकार की प्रतिभा मात्र का ही परिणाम नहीं है। असल बात तो यह है कि कलाकार जिन्दगी को किस नजरिये से देखता है तथा जिन्दगी और कला के बीच तादात्म्य वह किस नजरिये से स्थापित करता है। अतः प्रतिभा सम्पन्न कलाकार को ऐसी जीवन-दृष्टि की आवश्यकता होती है जो उसकी सृजन-क्षमता को एक निश्चित दिशा प्रदान करती है। यही जीवन दृष्टि रचनाकार को वह सामर्थ्य प्रदान करती है जिससे द्वारा वह अपने समय की समस्याओं से जूझता हुआ कला में जीवन के बेहतर आयामों को देखता है तथा अपने देश व काल का अतिश्रमण कर कालजयी रचनाओं की सर्जना करता है।

यह जीवन दृष्टि कलाकार में धीरे-धीरे विकसित होती है तथा रचनाकार का अनुभव तथा साधना इस जीवन दृष्टि की ग्लोब में सतत् सश्रिय रहते हैं। रचनाकार द्वारा कितनी विचार शक्ति दर्शन विशेष को स्वीकार कर उसके सिद्धान्तों को रचना में अभिव्यक्ति देना दृष्टि सम्पन्न श्रेष्ठ कलाकृति को जन्म नहीं दे सकता। यदि ऐसा होता तो अरविन्द-दर्शन के सिद्धान्तों की स्थूल अभिव्यक्ति से सम्पन्न पंथ का ‘लोकायतन’ विश्व का सर्वश्रेष्ठ काव्य होता।

जीवन-दृष्टि के विकास में कलाकार के ब्यक्तगत जीवन संघर्ष तथा उसके समय की सामाजिक तथा राजनीतिक समस्याओं का बहुत बड़ा योगदान होता है। जो कलाकार अपने समय की समस्याओं से पलायन करते हैं उनकी प्रामाणिकता

सदैव सदिग्ध रहती है। अपने अनुभव तथा अध्ययन के सहारे कलाकार अपने दृष्टिकोण में निरन्तर परिवर्तन, संशोधन या परिवर्धन करता रह सकता है। सार्थक का उदाहरण इस दृष्टि से महत्व रखता है।

प्रेमचन्द ऐसे रचनाकार थे प्रारम्भ से ही अपने समय की समस्याओं के प्रति पूरी तरह जागरूक थे। जिस काल में प्रेमचन्द का उदय हुआ, वह सामाजिक तथा राजनीतिक दृष्टि से पर्याप्त हलचल का काल था। भारत का हर सवेदनशील नागरिक थोड़ा-बहुत भारत के स्वतन्त्रता-आन्दोलन से बावस्ता था तथा अपनी जन्म भूमि को विदेशी नत्ता से मुक्त करने का जज्बा उसकी चेतना का प्रमुख स्वर था। उस काल का रचनाकार इसी राष्ट्र-प्रेम के जज्बे को केन्द्र में रखकर लिखता था तो इसी जज्बे के साथ स्वतन्त्रता-आन्दोलन में भाग लेता था। प्रेमचन्द में भी देश-भक्ति का यह आवेश पूरी तरह हावी था। इसीलिए उन्हें सरकारी नौकरी छोड़नी पड़ी। उनकी 'सोजे बतन' कृति ज्वल कर ली गयी तथा उन्हें अनेक छद्म नामों से लिखना पड़ा। उनकी 'दुनिया का सबसे अनमोल रत्न' कहानी प्रेमचन्द की जीवन-दृष्टि के विकास का प्रारम्भिक पड़ाव है। इस कहानी की राजकुमारी दुनिया का सबसे अनमोल रत्न माने वाले युवक से शादी करने की घोषणा करती है। वह उस व्यक्ति की माँगात को सबसे अनमोल मानती है, जो मातृभूमि की रक्षा के लिए जान देने वाले शहीद के रक्त की बूँद लाया था। यह कहानी लोक-कथात्मक कल्पना है, पर प्रेमचन्द के हृदय के जज्बे को प्रकट करती है कि वे उस काल की प्रमुख धारा भारत के स्वतन्त्रता-आन्दोलन से रचनात्मक स्तर से सीधे जुड़े हुए थे। उस काल में प्रेमचन्द ने ऐसी अनेक रचनाएँ दीं जिनके पात्र काल्पनिक हैं, जिनकी घटनाएँ काल्पनिक हैं पर देश-प्रेम का भाव उनमें पूरी गहराई के साथ अभिव्यक्त हुआ है। इन रचनाओं से स्पष्ट हो जाता है कि प्रेमचन्द अपने समय की मूलभूत सच्चाई से (राष्ट्र-भक्ति या देश की स्वतन्त्रता-प्राप्ति) अभिभूत थे, भले ही उनकी रचनात्मक क्षमता इस सच्चाई को रचनाओं में कल्पना के स्तर पर ही उतारती रही थी।

किन्तु उन्हें शीघ्र ही आभास हो गया कि उनकी रचनात्मक क्षमता के उपयोग के लिये राष्ट्र-भक्ति का यह जज्बा काफी था। उन्होंने कल्पना की दुनिया छोड़ दी और वे धीरे-धीरे अमल जिन्दगी की जमीन पर उतरने लगे तथा उन्होंने जीवन के बड़े दायरे की समस्याओं का अनुभव किया। परतन्त्रता से उतर और भी महत्वपूर्ण समस्याएँ (भारतीय जीवन की) उनके सामने स्पष्ट होने लगीं तथा भारतीय समाज का दयनीय रूप उनके लिए चुनौती बनने लगा। प्रेमचन्द ने देखा कि अंधविश्वास, अज्ञानता, गरीबी, जाति प्रथा, सती प्रथा, बाल विवाह, छुआछूत, बेध्यावृत्ति, दिव्य-जीवन, सामंती शोषण, आर्थिक असमानता आदि अनेक भयावह समस्याओं से ग्रस्त भारतीय समाज दुर्गम की स्थिति में है। उन्होंने देखा कि

भारतीय समाज हर दृष्टि से पिछड़ा हुआ था। संयुक्त परिवार टूट रहे थे, लोग सामाजिक मूल्यों तथा आदर्शों को छोड़ रहे थे, तथा सांस्कृतिक दृष्टि से त्खलापन समाज को घेर रहा था। उन्हें लगा कि यदि इस समाज का पिछड़ापन दूर नहीं होता तो उसके लिए स्वतन्त्रता कोई अर्थ नहीं रखती। अतः उन्हें लगा कि स्वतन्त्रता प्राप्त करने के साथ साथ समाज को इन विपमताओं से मुक्त करना भी जरूरी है। इस दौर में प्रेमचंद पर उन समाज-सुधारकों का प्रभाव भी पड़ा जो समाज-सुधार के प्रति समर्पित थे। राष्ट्र-प्रेम के पश्चात् प्रेमचंद में समाज सुधार का जज्बा उत्पन्न हुआ। उन्होंने अपनी रचनाओं में समाज में व्याप्त समस्याओं पर चोट की तथा समाज को इन समस्याओं से मुक्त होने का मार्ग सुझाया। यहां तक आते-आते प्रेमचंद जीवन की वास्तविक समस्याओं से जुड़ गये थे, पर इन समस्याओं के समाधान के विषय में उनका दृष्टिकोण आदर्शवादी था। प्रेमचंद का युग सामाजिक तथा राजनीतिक दृष्टि से उथल-पुथल का युग है, उस युग का संघर्ष बहुप्रायामी है। एक ओर विदेशी सत्ता से राजनीतिक संघर्ष था तो दूसरी ओर अनेक रुद्धियों तथा विपमताओं से ग्रसित पिछड़ा हुआ समाज था जिसे तत्कालीन राजनीतिक संघर्ष के लिए भी तैयार करना था तो उसके पिछड़ेपन को भी दूर करना था। प्रेमचंद की दृष्टि दोनों स्तरों पर सक्रिय थी। किन्तु भारतीय समाज के पिछड़ेपन को दूर करने के विषय में जो दृष्टि उनके पास थी वह भारतीय परम्परा से जुड़ी आदर्शवादी तथा सुधारवादी दृष्टि थी। अतः उनकी जीवन-दृष्टि के विकास का दूसरा स्रोत, यद्यपि कल्पना से यथार्थ पर आ जाता है, परम्परागत मूल्यों तथा आदर्शों के मोह से युक्त है। 'बड़े घर की बेटों', 'पंच परमेश्वर' जैसी कहानियाँ 'प्रेमाश्रम', 'कर्मभूमि', 'सेवा सदन' जैसे उपन्यास उनकी इसी आदर्शवादी तथा सुधारवादी दृष्टि को अभिव्यक्त करते हैं। उनकी इसी जीवन-दृष्टि को आलोचकों ने 'आदर्शोन्मुख यथार्थवाद' की संज्ञा दी है।

एक वक्त था जब गांधीजी तथा भारतीय स्वतन्त्रता आन्दोलन पर्याय थे। उस दौरान इस देश का कोई भी विचारक, चिन्तक, सामाजिक कार्यकर्ता, देशभक्त, राजनीतिज्ञ तथा सोचने समझने वाला सामान्य व्यक्ति ऐसा नहीं बचा जिस पर गांधीजी का प्रभाव न पड़ा हो। गांधीजी का व्यक्तित्व बहुप्रायामी था तथा वे भी स्वतन्त्रता-प्राप्ति के साथ ही भारतीय समाज की हर छोटी-बड़ी समस्या को हल करना चाहते थे। प्रेमचंद गांधीजी के प्रभाव से अछूते न रहे तथा 1916-17 से लेकर 1930-31 के आसपास तक के काल की उनकी रचनाओं पर गांधीजी का स्पष्ट प्रभाव दिखायी देता है। प्रेमचंद गांधीजी के प्रभाव को नकारते भी नहीं हैं। गांधीजी की सबसे बड़ी उपलब्धि तो यह है कि उन्होंने भारत के जन-जन को स्वतन्त्रता-आन्दोलन से जोड़ने का महत्वपूर्ण कार्य किया। शायद इसीलिए प्रेमचंद

पर उनका गहरा प्रभाव पड़ा। हिन्दी के अधिकांश परम्परावादी आलोचक प्रेमचन्द को गांधीवादी लेखक सिद्ध करते आये हैं। यह सही है कि प्रेमचन्द ने अपनी रचनाओं में गांधीवादी सिद्धान्तों का समर्थन किया है—‘लाल फीता’ कहानी में असहयोग आन्दोलन, स्वराज्य से सम्बन्धित उनके लेख, स्वदेशी वस्तुओं के प्रयोग पर उनके द्वारा अपनी रचनाओं में बल, ‘दुस्साहस’, ‘मै कू’ तथा ‘शराब की दुकान’ जैसी कहानियों में शराब का विरोध ‘लागडोट’ तथा ‘आदर्श विरोध’ आदि में गांधीजी के स्वतन्त्रता-आन्दोलन की पक्षधरता, ‘जागरण’ में हरिजन समस्या पर उनके लेख, ‘कायाकल्प’ में संकीर्ण साम्प्रदायिकता का विरोध, ‘निर्मला’, ‘नया विवाह’ ‘नरक का मार्ग’, ‘कुसुम’, ‘मती’, ‘विद्रोही’, आदि रचनाओं में बाल विवाह, सती प्रथा, दहेज प्रथा, आदि का विरोध तथा समाज में नारी की गरिमा स्थापना, ‘सेवा सदन’ में वेश्या-जीवन की भयावहता तथा वेश्याओं को सामाजिक प्रतिष्ठा दिलाने का प्रयास आदि प्रेमचन्द को गांधीवादी लेखक प्रमाणित करने के लिए पर्याप्त है।

किन्तु विडम्बना यह है कि लोग प्रेमचन्द की रचनाओं में उन अंशों को छांट-छांट कर रेखांकित करते हैं जो उन्हें गांधीवादी लेखक सिद्ध करते हैं पर उनकी रचनाओं के उन अंशों या उन रचनाओं पर पूरी तरह विचार नहीं करते जो प्रेमचन्द को गांधीजी से आगे ले जाती है। स्वतन्त्रता के पश्चात् बारबार गांधीवाद की प्रासंगिकता को लेकर बहसें उठी हैं और स्वतः ही ठंडी पड़ गयी है। गांधीजी जड़ता की सीमा तक आदर्शवादी थे अतः गांधीवाद की प्रासंगिकता प्रमाणित नहीं हो पाती। यदि प्रेमचन्द गांधीवादी रहे होते तो वे आज भी उसी तरह अप्रासंगिक हो गए होते जैसे गांधीवाद हो गया। गांधीजी घोर आदर्शवादी थे तथा उनका चिन्तन एक स्तर पर आकर ठहर जाता है इसीलिए समय के प्रवाह में वे अपनी प्रासंगिकता को खो बैठे हैं। किन्तु प्रेमचन्द ने अपनी दृष्टि को कोरे आदर्श पर बांधकर गतिहीन होने से बचा लिया। वे गांधीवाद से आगे जाते हैं, इसीलिए उनकी रचनाएं सब समय के लिए अपरिहार्य बन जाती है।

आजादी के आन्दोलन के दौरान कांग्रेस से जुड़कर तथा गांधीजी से प्रभावित होने के कारण प्रेमचन्द कांग्रेस के अन्तर्विरोधों तथा गांधीवाद की सीमाओं को अच्छी तरह समझ गए। उन्हें स्पष्ट हो गया कि कांग्रेस पूंजीपतियों, जागीरदारों तथा सामंतों की संस्था है तथा प्रकारान्तर से इन्हीं वर्गों के हितों की रक्षा करती है। गांधीजी के लिए धर्म और अध्यात्मिक के बिना जीवन की किसी भी समस्या का समाधान नहीं हो सकता जबकि प्रेमचन्द के लिए धर्म, पूंजीवादी तथा सामंती व्यवस्था का तथा शोषण का ही एक तरीका था। गांधीजी का ट्रस्टीशिप का सिद्धान्त पूंजीवादी अर्थव्यवस्था के अनुकूल था। अतः प्रेमचन्द के लिए यह सिद्धान्त वर्गहीन

समाज के निर्माण में बाधक था। प्रेमचंद के लिए गांधीवादी जीवन-दृष्टि एकांकी रह गई थी। इसलिए उन्हें जीवन-दृष्टि की तलाश में भ्रमण करना पड़ा। इसी तलाश में प्रेमचंद को स्पष्ट हो गया कि समाज की समस्याओं का मूल कारण आर्थिक विपन्नता है तथा सामंतवाद, जमींदारी प्रथा तथा पूंजीवादी व्यवस्था मानव शोषण की व्यवस्थाएं हैं तथा इनसे मानव-कल्याण नहीं हो सकता। यहीं से प्रेमचंद की राह गांधीजी की राह से अलग हो जाती है क्योंकि अब प्रेमचंद आदर्शवादी दृष्टि के केंचुल से भी मुक्त हो चुके थे तथा उनके सामने यथार्थ की कठोर जमीन थी।

प्रेमचंद की जीवन-दृष्टि का तीसरा पड़ाव गांधीवाद का अतिक्रमण करता है। गांधीवाद जहां जाकर ठहर जाता है, प्रेमचंद की नहीं जीवन-दृष्टि वहीं से प्रारम्भ होती है। इस पड़ाव तक आते-आते प्रेमचंद प्रारम्भिक भावुकता तथा वायवी आदर्शवाद से मुक्त हो चुके थे। जीवन की समस्याओं को उन्होंने समाज में व्याप्त आर्थिक विपन्नता के तथा वर्ग-चेतना के नजरिए से देखना शुरू कर दिया। यहां हम हरिजन समस्या तथा छुआछूत समस्या को ले सकते हैं—गांधीजी हरिजन तथा छुआछूत समस्या को नैतिक सामाजिक तथा धार्मिक समस्या मानते हैं जबकि प्रेमचंद के लिए छुआछूत की समस्या मूलरूप से आर्थिक विपन्नता का ही परिणाम थी। उन्होंने 'जागरण' में इस सम्बन्ध में अपने विचार लिखे भी। गांधीजी ने छुआछूत मिटाने के लिए जो तरीके सुझाये (जैसे पूंजीपतियों द्वारा हरिजन छात्रों के लिए अलग छात्रावासों का निर्माण) वे इस समस्या को और पक्का कर रहे थे जबकि प्रेमचंद इन गांधीजी की निरर्थकता पर बल दे रहे थे। स्पष्ट है कि सारे गांधीवादी तरीकों के बावजूद छुआछूत की समस्या आज भी ज्यों की त्यों है। प्रेमचंद की दृष्टि में इस समस्या का समाधान आर्थिक समानता द्वारा ही सम्भव है। गांधीजी वर्ग-व्यवस्था के समर्थक थे। जबकि प्रेमचंद की दृष्टि में जाति-प्रथा सामाजिक न्याय की दृष्टि से न केवल निरर्थक है प्रत्युत समाज के विकास में बाधक है।

अतः प्रेमचंद की सार्थक जीवन-दृष्टि का परिचय तब मिलता है जब वे गांधीवाद का अतिक्रमण करते हैं। प्रेमचंद का यह अपराध नहीं था कि उन्होंने गांधी का प्रभाव ग्रहण किया किन्तु यह प्रेमचंद की क्षमता थी कि उन्हें भारत की राजनीतिक समस्याओं के समाधान के सन्दर्भ में सही तरीका प्रतिकर लगा। यह प्रेमचंद की व्यापक दृष्टि का प्रमाण है कि जिस युग में देश का सारा सर्जनात्मक चिन्तन या तो गांधीजी के अमूर्त आदर्शवाद से या रवीन्द्र के वायवी मानववाद से अभिभूत था, प्रेमचंद यथार्थ की वास्तविक जमीन तलाशने में सफल हुए तथा उन्होंने अपनी रचनाओं में जनता की जीवन-दृष्टि को अभिव्यक्ति दी। 'पूँस की रात' तथा 'कफन' जैसी कहानियों, 'गोदान' तथा 'मंगल सूत्र' जैसे उपन्यासों में एवं 'साहित्य

का उद्देश्य' तथा 'महाजनी सभ्यता' जैसे लेखों ने इस व्यापक जीवन-दृष्टि की चरम अभिव्यक्ति मिलती है। यहाँ यह कहना भी अप्रासंगिक न होगा कि हम प्रेमचंद को केवल उनकी कहानियों तथा उनके उपन्यासों के माध्यम से ही समझने की चेष्टा करते हैं जबकि उनको समझने में 'जागरण' में लिखी टिप्पणियाँ तथा उनके अनेक निबन्ध ज्यादा सहायक हो सकते हैं।

प्रेमचंद की यह व्यापक जीवन-दृष्टि क्यों विकसित हुई? पहली बात तो यह है कि प्रेमचंद का व्यक्तिगत जीवन आर्थिक तथा सामाजिक जीवन संघर्ष का संघात था। दूसरे उन्हें सामाजिक तथा राजनीतिक उथल-पुथल के युग में राष्ट्र के स्तर पर होने वाले संघर्ष का भागीदार बनाना पड़ा अतः प्रेमचंद ने व्यक्तिगत, सामाजिक तथा रचनात्मक तीनों स्तरों पर संघर्ष किया। इस संघर्ष का ही परिणाम था कि प्रेमचंद का सोच इस परिपक्व स्थिति पर पहुंच गया कि उन्हें तगसियाओं का उत्सव तथा उनका समाधान स्पष्ट हो गये। प्रेमचंद आज भी प्रासंगिक इसलिए है कि भारतीय समाज की समस्याएं कमोवेश आज भी वही हैं जो प्रेमचंद के काल में थी तथा इनका समाधान भी उन्हीं तरीकों से सम्भव है जो प्रेमचंद को उपयुक्त लगे थे। 'गोदान' में चित्रित बिखरते सामंतवाद तथा उभरते पूंजीवाद का गठजोड़ आज भी भारतीय मजदूर और किसान का शोषण कर रहा है। वहाँ प्रेमचंद किसानों-मजदूरों का पक्षधर बनकर सामंतवाद तथा पूंजीवाद का विरोध करते हैं तथा 'गोदान' में शोषण के खिलाफ किसान-मजदूरों के संगठित करने की बात उठाते हैं तो 'मंगल सूत्र' में शोषकों (शरिदों) के खिलाफ हथियार उठाने की बात कहते हैं। अपनी रचनाओं में शोषकों के खिलाफ जो तल्प स्वर है वह इसी दृष्टि का परिणाम है। 'कफन' कहानी के ये शब्द उनकी इस पक्षधरता को रेखांकित करते हैं, 'कैसा बुरा रिवाज है कि जिसे जीते-जी तन ढांकने को चीथड़ा भी न मिले उसे मरने पर नया कफन चाहिए' अथवा 'जिस समाज में रात-दिन मेहनत करने वालों की हानत उनकी हालत में बहुत अच्छी न थी और किसानों के मुकाबले वे लोग जो किसानों की दुर्बलताओं का लाभ उठाना जानते थे, कहीं ज्यादा सम्पन्न थे, इस तरह की मनोवृत्ति पैदा हो जाना कोई अचरज की बात न थी।"

जिस युग में अधिसंख्य रचनाकार आदर्शों की दुनिया में भटक रहे थे, या वायवी मानववाद के स्वप्न देख रहे थे, प्रेमचंद खरी दृष्टि लिए यथार्थ की जमीन पर जीवन की वास्तविक समस्याओं के गामने खड़े थे। इनका कारण यह है कि उन्होंने तटस्थ दृष्टि से समझ लिया था कि इन समस्याओं का मूल कारण समाज में व्याप्त आर्थिक विषमता है तथा वर्ग-चेतना के बिना इन समस्याओं का

करण सम्भव नहीं। प्रेमचंद में रचनात्मक जब्बा राष्ट्र प्रेम की उदामता लेकर जन्मा था वह आदर्शवाद की गलियों में भटकता हुआ वर्ग-चेतना की ठोस तथा यथार्थवादी मंजिल पर आकर रुका। इसी वर्ग-चेतना का परिणाम है कि प्रेमचंद की पक्षधरता उनकी रचनाओं में साफ-साफ दिखाई दे जाती है तथा उनकी व्यापक जीवन-दृष्टि का विकासमान स्वरूप स्पष्ट हो जाता है। फिर चाहे हम 'गोदान' या 'मंगल सूत्र' उपन्यास पढ़ें, 'पूस की रात' या 'कफन' कहानी पढ़ें, 'महाजनी सभ्यता' या 'साहित्य का उद्देश्य' लेख पढ़ें—प्रेमचंद युगो-युगों तक प्रासंगिक बने रहेंगे।



डॉ० हेतु भारद्वाज

जन्म—15 जनवरी, 1937 उत्तर प्रदेश के रामनेर गाँव में ।

शिक्षा—राजस्थान विश्वविद्यालय से हिन्दी में एम.ए. तथा पी-एच.डी.

सम्प्रति—राजकीय महाविद्यालय, नीमकापाना (राजस्थान) में अध्यापन ।

रचनाकर्म—राजस्थान से हिन्दी की युवा कहानी को इमेज देने वाले अग्रणी कथाकार ।

‘तटस्थ’ त्रैमासिक का सम्पादन तथा ‘आज की कविता’ आन्दोलन का प्रस्तावन ।

हिन्दी की सभी अग्रणी पत्रिकाओं में कहानियाँ, कविताएँ, एकाकी, व्यंग्य, समीक्षात्मक निबन्ध तथा टिप्पणियों का नियमित लेखन ।

प्रकाशित कृतियाँ—तीन कमरों का मकान, ज़मीन से हटकर, चीफ़ साव आ रहे हैं, तीर्थयात्रा, सुबह-सुबह (कहानी संग्रह), बनती-बिगड़ती लकीरें (लघु उपन्यास), ज़मीन से हटकर राजस्थान साहित्य अकादमी द्वारा दो हजार रुपये के अकादमी पुरस्कार से पुरस्कृत स्वातंत्र्योत्तर हिन्दी कहानी में मानव प्रतिमा (शोध प्रबंध), डॉ कन्हैयालाल सहल : व्यक्ति-त्व और कृतित्व (सम्पादन) ।